DUMITRU MATEI

# OBEGINILE ARTEI

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI 1981

# PRELIMINARII

*„Nevoia de a ne cufunda în căutarea originilor este atit de puternică, încît ea nu poate fi pusă exclusiv pe seama curiozităţii“, iar „interesul suscitat de scrierile consacrate lentei noastre ascensiuni şi a gîndirii arată pînă la ce punct* preistoria *răspunde unei nevoi profunde de confirmare a integrării spaţio-temporale a omului*[11].

*Această prezentare a rosturilor ştiinţei preistoriei aparţine savantului francez Andre Leroi-Gourhan, personalitate care a marcat în chip strălucit domeniul arheologiei preistorice. Declaraţia sa sugerează foarte clar ideea că omul este singura fiinţă din colţul nostru de univers dotată cu pasiunea căutării originilor sale. Pentru a o sublinia încă mai apăsat, nu ar fi necesar să invocăm alte argumente în afara celor furnizate de marile capitole ale culturii umane, începînd cu legendele populare relative la apariţia lucrurilor, la „facerea*[11] *omului şi a lumii, cu mitologiile originilor, laice sau religioase, prezente la toate popoarele, continuînd cu cosmologiile, cu marile religii universale, cu filosofia, aşadar cu concepţiile despre lume şi viaţă — corpuri teoretice sistematizate sau nesistematizate, creaţioniste sau imanentiste, idealiste sau materialiste, antice, moderne şi contemporane — şi sfîrşind cu ştiinţa însăşi, cu toate disciplinele şi subdiviziunile ei, care asaltează astăzi mai mult ca oricînd problemele originilor omului şi ale universului.* Preistoria *— o ştiinţă care nu trece cu mult vîrsta de o sută de ani — confirmă, ca şi istoria însăşi, că pe toate treptele evoluţiei sale, omul şi-a pus întrebări, adesea obsedante şi chinuitoare, cu privire la proveniența şi la identitatea sa ireductibilă in univers. Nu este locul să inventariem şi să judecăm aici soluţiile pe care gîndul şi imaginaţia omenească şi le-au asumat, in această chestiune de-a lungul istoriei. Două momente extrem de semnificative în ceea ce priveşte constituirea*

*preistoriei ca ştiinţă considerăm însă că trebuie, în acest sens, menţionate.*

*Mai intîi, confruntările ce au aout loc in jurul întrebării dacă omul şi-a făcut apariţia înaintea timpurilor biblice, dacă prezenţa sa în univers se numără în mii de ani sau în sute de milioane de ani.*

*Animaţi de dorinţa cunoaşterii vieţii şi lumii lor, oamenii au* rătăcit *multă vreme în căutarea* originarului, *în căutarea a ceea ce li s-ar fi putut raporta ca „sursă autentică în sensul de început nederivat din ceva anterior. Căutînd* originarul în acest înţeles, *oamenii nu an făcut însă altceva decît să inventeze şi să pună la originea universului lor forţe cantonate în transcendent. Gîndirea originilor prin recurs la transcendent — indiferent de forma pe care a îmbrăcat-o (forţe impersonale sau personalizate) — a condus însă, invariabil, la concepţii creaţioniste, moduri de abordare in care primordial era „spiritul[u], înţeles ca forţă şi acţiune sau ca inteligenţă ordonatoare. Problemele lumii omului, ca şi problemele omului în lume, au derivat, multă vreme, din speculaţia* ontoteo^gică.

*Direcţia de gîndire opusă acestui mod de a pune problema a început a se cristaliza în Antichitatea greacă şi latină (filosofiile materialiste), dar disputa se purta exclusiv în planul speculaţiei teoretice pure sau la nivelul „presimţirilor filosoficeAnaxagora sistematiza şi difuza la Atena teoriile Şcolii din Milet, puse desigur, simplist şi naiv, despre originea lumii şi a lucrurilor, despre naşterea a tot ce* este, *dar care avea drept temei ideea* cauzalităţii naturale. *Xenofon relua şi aprofunda ideile relative la* natura *lumii fizice, la unicitatea* substanţei *sau infinitatea substanţelor, la mişcarea universului sau la imobilitatea lui etc. în contradicţie cu poemele hesiodice, care se întemeiau pe motivul „haosului*", *filosofii greci, în special milesienii, căutau să pună la originea universului un* principiu natural *(apa, aerul, focul etc.), toate aceste idei fiind îndreptate în chip explicit împotriva teogoniilor primitive care mai supravieţuiau încă.*

*Raymond Lantier (1)1 relatează, pe de altă parte, că autorii greci şi romani au intuit existenţa unor epoci de mult trecute şi uitate, în care silexul a precedat metalul şi confecţionarea uneltelor şi armelor din metal. „Presimţirea filosofică''[1] a lui Lucreţiu, de exemplu a generat, în acele vremuri, ipoteza unei vîrste de piatră şi lemn. Mult mai tîrziu însă, în secolul al XVI-lea, Mercati a conceput o etapă a umanităţii caracterizată prin absenţa metalului. în 1723 apare un studiu răsunător*

1 *Primul număr din paranteză, pe tot parcursul volumului, trimite la lista notelor bibliografice.*

*al francezului Jussieu* (De l'origine et de l'usage des pierres...), *studiu în care el aduce unele date care au pus bazele arheologiei comparate. Alţi cercetători (Lafitau, Mahudel, Dampierre, deFrezier şi alţii) au adîncit, mai apoi, studiile comparate între culturile primitive mai noi şi cele vechi, pentru ca în secolul al XVIII-lea să se descopere* Neoliticul.

*Desfăşurate pe un front larg, cercetările arheologice şi geologice au condus la descoperirea existenţei unei lumi total diferită de lumea noastră. în secolul XVIII, cuvîntul „preistorie" nu se pronunţase încă, dar concluziile care izvorau în chip firesc din materialele prelucrate de arheologie şi geologie întîmpinau o categorică rezistenţă, întrucît cercetarea trecutului umanităţii era în mod strict reglementată de dogma creştină în numele necesităţii ca noile descoperiri să fie puse în acord cu cronologia biblică (1 — P-6). Se explică astfel faptul că un cercetător francez, Goguet, într-o lucrare intitulată* Les origines des lois, des arts et des sciences *(1758) avea să afirme că instrumentele de piatră descoperite şi descrise de arheologi sînt produsele unei industrii consecutive cu Potopul lui Noe. Această catastrofă, admitea cercetătorul citat, a avut drept consecinţă imediată şi neaşteptată pierderea de către om a cunoaşterii prelucrării metalului. Un alt cercetător, Bauckland — mai consemnează Lantier — a fost într-atît de obsedat de „potopul biblic" încît i-a pus în seamă responsabilitatea dispariţiei tuturor animalelor antedeluuiene.*

*Către sfirşitul secolului al XVIII-lea, o serie de cercetători au pus în evidenţă legătura dintre anumite tipuri de*

*silexuri şi oseminte de elefanţi, dar in legătură cu această chestiune începuse să funcţioneze o altă prejudecată, anume cum că asocierea respectivă nu putea fi altceva decît mărturia clară a luptei bretonilor cu elefanţii armatei lui Cezar.*

*Deşi începutul secolului al XlX-lea mai rătmine Incă tributar legendelor legate de celţi ( „celtomania*[li]*), iar un savant precum Cuvier refuza încă să admită existenţa omului fosil, acesta a fost secolul care a demonstrat, plnă la urmă, contemporaneitatea omului cu fauna cuaternară dispărută. Alte numeroase descoperiri au spulberat, în epocă, ipoteza, de sorginte biblică, a „depozitelor deluviene*[li]*, ca şi teoria cataclismelor a lui Cuvier, pentru a întări concluzia că instrumentele de silex şi os purtau urmele mîinii omului. Reacţiile cercurilor clericale şi intelectuale afiliate lor continuau să fie însă negative. în ciuda evidenţelor, se refuza cu vehemenţă ipoteza existenţei omului fosil. Dar cercetările aprofundate ale lui Casimir Picard, urmate de cele ale lui Boucher de Perthes — cercetări confirmate de un grup de savanţi englezi (paleontologii Falconer şi Flower şi arheologul John Evans) aduc, definitiv, în 1859, confirmarea contemporaneităţii omului cu marile mamifere dispărute (1 — p. 10). Rigidităţile dogmatismului clerical şi „imaginea omului biblic" fuseseră spulberate.*

*A doua confruntare care a urmat a avut în centrul ei* arta *contemporană cu fauna cuaternarului. Ideea că omul epocilor preistorice ar fi creat artă nu a fost nici ea, dintru început, acceptată. Aproximativ între 1833—1815, Brouil- let — un notar din Poitiers — descoperă în grota Chaffaud fragmente de os pe care se puteau distinge desem executate cu o mare finețe: conturul a două căprioare. Dupl Brouillet, naturalistul Lartet descoperea, în 1864, în regiunea Perigord, un fragment de os de mamut pe care era gravată, cu un remarcabil realism, silueta animalului respectiv. Această descoperire a învins, în sfîrşit, şi ultima rezistenţă privini contemporaneitatea omului cu fauna cuaternarului. Probe decisive au adus apoi cercetătorii francezi Carthailhac, Piette, Capitali şi Breuil, iar în ceea ce priveşte Spania, Mareelino de Santuola (2 — p. 16), cel care a descoperit celebra peşteră de la Altamira (1879). Peştera Lascaux (Franţa) a fost descoperită în 1940. Dar nici aceste probe nu s-au putut sustrage întru totul tendinţelor de minimalizare şi chiar de denaturare. Strălucitul spectacol al grotelor paleolitice a fost, o bună bucată de vreme, considerat a fi expresia unor oameni aparţinînd timpurilor istorice mai recente.*

*Născută în şirul interogaţiilor de tip filosofic, dar urmînd, mai cu seamă — şi anume încă din zorii istoriei — cursul imanentist al reflecţiei filosofice, mai apropiată de clatele realităţii şi de experienţa*

*reală a omului, vizînd necesitatea adecvării actului de cunoaştere la obiect, ştiinţa a putut efectua, în perspectiva originilor, o lectură atentă şi aprofundată a lumii şi lucrurilor. Nu vom insista, în acest cadru, de asemenea, asupra soluţiilor istorice propuse. Deajuns să amintim că un Giordano Bruno, Galileo Galilei, Copernic şi Kant-Laplace au răsturnat definitiv doctrina creaţionistâ a originilor lumii, că, astăzi, întrebarea relativă la* natura *sistemului solar a fost prelungită într-un lung şir de întrebări relative la* originea galaxiei *noastre şi a întregului univers, la condiţia posibilităţii vieţii pe alte planete etc. Pentru spiritul secolului XX, „geneza" astro-biologiei — ca să ne oprim la cea mai spectaculoasă disciplină ştiinţifică pusă în căutarea originilor vieţii — s-a înscris ca operă comună a filosofiei şi ştiinţei. Cele două mari idei-forţă —* materialitatea lumii *şi* evoluţionismul *(3) — se sprijină pe tradiţia teoretică hrănită de opţiunea raţionalistă, în filosofie şi ştiinţă, a originilor. Într-o atare eliberatoare perspectivă a început, de fapt, studiul ştiinţific al evoluţiei fizico-morfologice, intelectuale şi spirituale a omului, cale pe care originile sale au început a fi, rînd pe rînd,* descoperite. *Astăzi, literatura antropologică, adică literatura consacrată originii omului şi diversităţii tipurilor umane, este imensă. Ea vine să confirme, prin metode riguros ştiinţifice, valoarea comprehensivă a poziţiilor filosofice materialiste în problema originilor şi evoluţiei omului şi să denunţe caracterul precar al ipotezelor care, într-un fel sau altul, recurgeau sau mai recurg încă la explicaţia originilor printr-un act demiurgic şi prin invocarea ipotezei atît de comode a „păcatului originarpoveste care, în cîteva cuvinte, pretinde a reglementa irevocabil problema originilor omului şi a destinelor umanităţii pe pămînt.*

*Dar iată un cuvînt care spune totul despre efortul co- vîrşitor şi energia de neimaginat pe care omenirea le implică în actul de înţelegere a autenticei sale origini: „Istoria —*

*scria antropologul francez Lucien Febvre (4)— se face şi se fundamentează pe documente scrise, atunci cînd acestea există. Dar istoria se face, şi trebuie să o facem, chiar în lipsa documentelor scrise: cu tot ceea ce ingeniozitatea istoricului îi permite să utilizeze pentru a face, în lipsa florilor cunoscute şi clasate, mierea sa. Cu semne şi cuvinte, cu olane, cu expertizele efectuate asupra pietrelor şi rocilor de către geologi, cu analizele chimiştilor asupra metalelor, într-un cuvînt, cu tot ceea ce, aparţinînd omului, depinde de om, serveşte omului, îl exprimaşi dă semnificaţie prezenţei, activităţii, gustului şi modurilor lui de a fi. Cea mai mare parte a muncii istoricului constă în efortul mereu sporit şi constant de a face ca lucrurile mute să vorbească, să le facă să spună ceea ce ele spun prin ele însele în legătură cu societatea care le-a produs şi le-a transformat pe măsura*

*Să încercăm a ne imagina cît efort şi cită pasiune şi inventivitate trebuie să depună oamenii de ştiinţă pentru a ne da o imagine cît mai clară şi mai apropiată de adevăr asupra trecutului îndepărtat al omenirii în situaţia în care 98% din întreaga ei istorie revine numai epocii pietrei, adică paleoliticului şi neoliticului.*

*Cercetarea ştiinţifică sistematică a originii omului şi a preistoriei umane a început spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Dar dacă istoricii secolului al XVIII-lea şi al XlX-lea s-au dedicat studiului societăţilor preistorice fără a dispune de mijloace cît de cît perfecţionate pentru re-constituirea trecutului foarte îndepărtat al omenirii, în secolul nostru, în schimb — şi cu deosebire în ultimele şase decenii —, mijloacele de investigaţie puse la dispoziţia preistoricienilor, graţie progresului tehnic şi tehnologic, au deschis posibilităţi într-adevăr extraordinare de a pătrunde în „straturile*" *cele mai adinei ale preistoriei umane.*

*După cum se ştie, obiectele* Preistoriei *(sau, altfel spus, ale arheologiei preistorice) sînt* urmele materiale *care s-au păstrat îngropate în sol, obiecte acumulate în zonele în care oamenii primitivi şi-au desfăşurat activitatea timp de secole sau chiar de milenii. Unele servesc la* studiul direct *al omului şi al tehnicilor sale : obiectele pierdute sau aruncate, obiectele şi uneltele găsite în vetrele paleolitice şi neolitice sau, frecvent, în morminte. Pentru cunoaşterea modului de viaţă al omului preistoric, uneltele au, într-adevăr, o deosebită importanţă. Asupra acestui lucru atrăgea Marx atenţia atunci cind scria că „epocile economice se deosebesc nu prin* ceea ce *se produce, ci prin modul* cum *se produce, cu ce mijloace de muncă. Mijloacele de muncă indică nu numai gradul de dezvoltare a forţei de muncă omeneşti, dar şi relaţiile sociale în cadrul cărora se munceşte*" *(5 — **p.** 209).*

*Alte obiecte şi urme — de data aceasta* indirecte *—, sint utilizate in reconstituirea şi studiul mediului uman: în analiza faunei şi florei contemporane omului preistoric, la datarea stratelor şi la evaluarea*

*duratei civilizaţiilor investigate.* Dendrocronologia *(din numărarea cercurilor anuale de creştere a copacilor se extrag concluzii cu privire la variaţia climei) şi* poiinologia *(metoda datării prin analiza polenului depus în straturile de turbă, metodă care permite reconstituirea istoriei vegetaţiei) sînt discipline ştiinţifice special consacrate* studiului urmelor şi obictelor indirecte *care pot servi la cunoaşterea vieţii omului preistoric. Dar urinele materiale s-au multiplicat considerabil în ultima vreme, şi anume în sensul că* macrovestigiilor — *date de care dispuneau arheologii şi istoricii secolului al XlX-lea (respectiv: oseminte, pietre cioplite sau şlefuite, cioburi de vase de lut sau podoabe etc.) — li s-au adăugat, în secolul nostru, microvestigiile. Graţie noilor mijloace de investigaţie, oamenii de ştiinţă şi-au dat seama de faptul că fiecare bob de nisip, ciob de vas, grăunte de grîu sau fragment de silex pot dezvălui nebănuite secrete. Din forma boabelor de nisip, de pildă, an fost deduse condiţiile climatice din momentul depunerii lor în zăcămînt. Din analiza microscopică a cioburilor de vase s-a putut face reconstituirea tehnicilor prin mijlocirea cărora au fost fabricate. S-a ajuns astfel — prin adaptarea noilor tehnici la problematica* Preistoriei — *la posibilitatea reală de cuprindere a mai tuturor aspectelor ei, deşi, în formularea ipotezelor, antropologia apelează frecvent la tehnica fizicianului şi chimistului, la specialiştii în ştiinţele naturii sau în ştiinţele sociale, în linii generale, tehnicile mai vechi sau mai noi (6) utilizate în reconstituirea şi studiul trecutului pot fi grupate în funcţie de destinaţia lor şi de obiectul vizat. Se disting, astfel,* tehnicile de reconstituire a mediului, tehnicile consacrate identificării vestigiilor umane şi tehnicile pentru datarea trecutului, *printre care un loc important revin*

*procedeelor de determinare a procentului de radioactivitate al probelor cu ajutorul carbonului radioactiv ($C_u$).*

*în legătură cu detectarea depozitelor arheologice, alături de procedeele clasice — săpături şi lucrări de terasare — se folosesc noi metode de prospectare, cum ar fi, în primul rînd* stratigrafia, *procedeu care permite determinarea vîrstei zăcămintului şi, deci, „nivelul*[11] *căreia li aparţine un anume „subiect*[1]*". Arheologii pot, astfel, să determine cu exactitate straţele omogene de cele neomogene, pungile de material în conformaţia cărora intră nisipul, argila sau pietrişul. Aceste tipuri de materiale indică perturbaţii în grafica stratului respectiv, atestînd cu exactitate urme omeneşti: împrejurimile locuinţelor sau morminte. în stratigrafie se foloseşte, frecvent, detectorul electric, dar mai eficient pare a fi detectorul electromagnetic, utilizat în timpul celui de al doilea război mondial pentru localizarea minelor In sol şi în adîncurile submarine. La început s-a crezut că aceste tipuri de detectoare pot indica doar existenţa metalului. S-a descoperit apoi, cînd aceste aparate au început a fi utilizate de arheologi, că ele nu detectează doar metalul, ci şi pămîntul ars, şi, cu deosebire, cioburile de olărie. Faptul se explică prin aceea că pămînturile arse fixează în cursul răcirii lor cîmpul magnetic al locului în care se găsesc. Deosebit de interesantă este, de asemenea, determinarea fosfa- ţilor din sol. Zona sau aria de întindere a unei aşezări umane este întotdeauna foarte bogată în fosfaţi şi azot, substanţe care provin din osemintele animalelor consumate şi din dejecţii. Bogăţia fosfaţilor din sol permite să se determine, prin comparaţie cu analiza solurilor învecinate, dacă zona respectivă a fost locuită sau nu în mod permanent. Graţie acestei metode se poate stabili harta densităţii aşezărilor umane preistorice.*

*Printre alte metode trebuie reamintite, de asemenea.* metoda paleontologică, tehnologică *şi* tipologică, *aceasta din urmă permiţînd sesizarea reţelei de conexiuni care leagă diferitele culturi între ele, ca şi evoluţia lor internă, istoria proprie a grupurilor etnice etc. Mai intervin apoi* analizele chimice *şi procedeele antropologice, procedee prin care se determină vîrsta şi sexul sau dacă scheletul este al unui adult sau al unui copil etc. La toate acestea se adaugă me*

*todele de detectare a zăcămintelor arheologice prin fotografii aeriene, o metodă care a dat rezultate considerabile In cercetarea preistoriei omeneşti.*

*în ceea ce priveşte reconstituirea mediului uman preistoric, un rol important îl deţin paleontologia animală şi paleobotanica. S-a putut astfel determina că un cutare sau cutare strat aparţine, după osemintele speciilor de mamifere prezente in zăcămînt sau după floră, cutărei sau cutărei epoci, fie că este vorba de epoci glaciare sau interglaciare. Analiza fizică şi chimică a sedimentelor (granulometria) îngăduie reconstituirea, cel puţin în parte, a circumstanţelor climatice în care s-au format depozitele respective. De altminteri, după cum relatează specialiştii (7), variaţiile de compoziţie de la un strat la altul pot fi traduse în termenii unor variaţii climatice corespunzătoare. Se foloseşte frecvent „lumina lui Wood", care, aplicată în absenţa oricărei alte surse luminoase, prezintă particularitatea ca anumite strate, in special cele care conţin corpuri organice, să devină fosforescente. în acest fel s-a observat că benzile mai mult sau mai puţin fosforescente corespund deşeurilor organice lăsate de vechii locuitori, în timp ce benzile obscure corespund cu exactitate unor „perioade sterileStudiul faunei şi, de asemenea, al florei microscopice a permis specialiştilor să-şi facă o idee foarte clară în ceea ce priveşte variaţiile climatului.*

*Aceste studii, în mod frecvent utilizate, prezintă, potrivit cercetătorilor consacraţi studiului preistoriei, un dublu avantaj. Primul constă în faptul că depozitarea în sedimente a acestor organisme rămine, în mod practic, independentă de acţiunea omului. Al doilea rezidă în aceea că multitudinea lor în strat permite introducerea şi aplicarea metodelor statistice pe deplin relevante în ceea ce priveşte stabilirea curbei variaţiilor climatice.*

*Identificarea vestigiilor umane, chestiune care a dus la o multiplicare nebănuită a tehnicilor de laborator, s-a extins, ca preocupare, extrem de mult în ultima vreme. Printre tehnicile elaborate în acest sens, sînt incluse, mai intîi, cele care caută să identifice materia însăşi a obiectului descoperit. Microscopul dă cercetătorului răspuns la întrebarea dacă un fragment de ţesătură este compus din fibre de*

*lină, in, cînepă sau urzică. După aprecierea multor specialişti, metodele de identificare a vestigiilor umane, a produselor ieşite direct din mina omului, sînt Incă la început. Dar, In afara lucrărilor de laborator care vizează identificarea, cercetătorii şi specialiştii s-au dedicat şi efortului dc reconstituire a proceselor de evoluţie şi a influenţelor, studiului filiaţiilor, împrumuturilor, varietăţii tipurilor de unelte. Acest studiu — după cum ne încredinţează Andre Leroi-Gourhan — (8) se bazează pe tipologia şi pe repartiţia strati- grafică şi geografică a industriilor, dar poate fi util, in afara problemelor pe care le ridică formele, şi în abordarea chestiunilor relative la materia constitutivă cutărei sau cutărei unelte şi la provenienţa acesteia.*

*Iată, prezentate foarte succint, doar o parte din metodele, procedeele şi tehnicile pe care omul contemporan şi le-a subordonat aspiraţiei sale de a aduce mai multă lumină In problema originilor umanităţii. De bună seamă, progresul calitativ al tehnicilor contemporane de investigaţie, progres răsfrînt în nivelul ştiinţific înalt al arheologiei preistorice, dezvoltă consecinţe directe şi imediate în interpretarea datelor, in îmbogăţirea, modificarea sau infirmarea ipotezelor anterior formulate. Este indiscutabil, pe de altă parte, că spiritul pozitivist al epocii noastre —- „pozitivist" în sensul înalt constructiv al termenului — a favorizat angajarea ştiinţelor integrate în corpul arheologiei preistorice (fizica, geologia, stratigrafia, tipologia, climatologia, etnografia, sociologia, psihologia, antropologia, paleontologia animală, paleobo- tanica ş.a.) pe o direcţie materialistă deschis asumată. Se poate spune, fără teama de a exagera, că aparatul conceptual şi înzestrarea tehnică şi tehnologică a secolului nostru au revoluţionat toate capitolele tradiţionale ale arheologiei, că, marcată de realizările de excepţie ale timpului nostru, ştiinţa preistoriei începe a trece la reexaminarea problemelor originilor umanităţii pe baze metodologic considerabil reînnoite.*

*între timp s-a acumulat un material imens. Cu toate, acestea, preistoria umanităţii este încă foarte puţin, inimaginabil de puţin, cunoscută. Potrivit opiniilor unanim exprimate ale specialiştilor în domeniu, cercetarea sistematică, aprofundată şi globală a primelor faze de constituire a umanităţii se află abia la început. Această constatare nu trebuie să ne deconcerteze. Dispunem astăzi de ipoteze interpretative care, in diferite compartimente ale arheologiei preistorice, promovează o înţelegere mai adecvată şi, în once caz, mai completă asupra unor fenomene. Un lucru foarte important trebuie amintit aici, anume că în actul de reconstituire a trecutului îndepărtat al omenirii este necesar să menţinem mereu clară deosebirea dintre descrierea şi disocierea faptelor şi interpretarea lor. Dacă cercetările circumscrise în perimetrul*

*antropologiei fizice (morfologia) s-au închegat în concluzii solid întemeiate în ceea ce priveşte, de exemplu, similitudinea de structură anatomică („os cu os, organ cu or găti'), între om şi primate, dacă cercetările de psihologie avind ca obiect evoluţia intelectuală a umanităţii (0) au adus dovezi incontestabile în legătură cu originea animală a sistemului nervos central uman şi dacă, de asemenea, investigaţiile economiştilor ne pot oferi astăzi un tablou destul de închegat si cuprinzător în privinţa utilajului şi a capacităţii de invenţie tehnică (10) a omului preistoric — dacă, deci, în toate aceste domenii de cercetare omenirea dispune de ipoteze si afirmaţii controlate sau controlabile, o asemenea situaţie nu poate fi întîlnită în cercetarea orientată spre domeniile culturii, ale spiritului. Evident, nici în cazul disciplinelor ştiinţifice la care tocmai ne-am referit nu poate fi vorba de posibilitatea unor reconstituiri istorice exacte sau de explicitări totale. Gradul lor mai înalt de „pozitivitate" este însă de natură să confere ipotezelor o mai mare stabilitate şi o mai mare valoare de adevăr, atunci cînd este vorba, de pildă, să se urmărească evoluţia structurii anatomice sau configurării sistemului nervos central, etc. Cercetarea umanităţii preistorice sub raportul mentalităţilor, credinţelor, obiceiurilor, tradiţiilor sau concepţiilor despre lume prezintă însă, în cîteva puncte, dificultăţi insurmontabile. Reconstituirea istorică întocmai astfel a matricei genetice a artei, de exemplu, a complicatelor procese care au condus la apariţia acestei forme specifice de raportare a omului la sine şi la univers nu va putea fi niciodată realizată. Indiscutabil, omenirea va dispune în viitor de mărturii tot mai bogate şi mai semnificative. Dar oricît de amplă ar fi informaţia arheologică sau etnologică, oricît de largă şi aprofundată ar fi cercetarea din unghiul antropologiei culturale, problema originilor artei este şi rămîne — ca şi în cazul celorlalte forme de conştiinţă socială — o problemă a* ipotezelor cu subliniat caracter de incertitudine. *Georg Lukdcs consideră că efortul de „reconstituire" a matricei genetice a artei este şi rămîne o problemă a* „ipotezelor reconstitutive filosofice[11]. *Această expresie:* „ipoteză reeonstitutivă filosofică[11] *trebuie considerată însă cu multă circumspecţie şi atent interpretată. în stadiul actual al cercetării artei preistorice expresia la care ne referim este susceptibilă să creeze unele dificultăţi şi confuzii şi să acrediteze ideea, cu totul falsă după opinia noastră, că* numai *ipotezele re- constitutive de strictă provenienţă şi motivaţie filosofică ar deţine privilegiul formulării ipotezelor interpretative cu privire la geneza, valoarea şi semnificaţia artei preistorice. Expresia în discuţie a lui Georg Lukdcs trebuie însă integrată în contextul demonstraţiilor sale. El pune accent pe valoarea comprehensivă a „ipotezelor reconstitutive filosofice" din dorinţa de a sublinia* natura *demersului său şi intenţia fundamentală a* Esteticii, *anume aceea de a*

„reconstitui conceptual esenţa obiectivă a esteticului[11], *evident nu în afara oricăror referiri „măcar tangenţiale... la aspectele istorice*[11] *(11 — p. 79 s. ns.)* .

*Ne-am îngăduit să reţinem, cu aceste consideraţii, atenţia cititorului în scopul de a denunţa o prejudecată mai adine înrădăcinată, în virtutea căreia singure ipotezele reconstitutive filosofice restrînse la „experimentul mintal pur*[11] *ar deţine capacitatea de acces la adevăr, că valoarea lor de adevăr ar fi incomparabil mai înaltă decît orice alt tip de ipoteză recon- stitutivă. Aşa cum se va putea observa din cuprinsul acestei lucrări, „ipotezele reconstitutive de natură psihologică* " *(în special Luquet), ca şi „ipotezele reconstitutive de natură arheologică*[11] *(în special Breuil, Andre Leroi-Gourhan sau Annette Laming-Emperaire) se dovedesc a fi mult mai consistente şi mai adecvate „adevărului preistoric*[11] *în raport cu „ipotezele reconstitutive filosofice*[11] *propuse, de exemplu, de un Wor- ringer sau Siegfried Giedion. Nu este însă mai puţin adevărat că cercetările unui Breuil, Luquet, Gourhan sau A. Laming- Emperaire dezvăluie limpede recursul la instrumentaţia filo-*

soficâ — dimensiune obligatorie a oricărei ipoteze interpretative — , dar ei sint departe de a o restringe la exerciţiul „experimentului mintal pur.“. La începuturile procesului de constituire a preistoriei ca ştiinţă, poate că „experimentul mintaf[1] avea o anume justificare. Dar dacă am insistat asupra metodelor contemporane pe care ştiinţa preistoriei le-a adoptat şi le-a implicat efectiv în raza de cercetări rezervată ei, am făcut-o cu intenţia de a sublinia că graţie capacităţii lor de a furniza mărturii materiale din ce în ce mai semnificative în chestiunea care ne interesează, „experimentul mintal[il] (de pură imaginaţie) se „subţiază“ considerabil. Metodele pe care le-am semnalat impun, pe de altă parte, în chip obli' gatoriu, sistematizări (filosofice, psihologice, arheologice, tehnice, metodologice etc.) bazate pe însuşirile şi particularităţile intrinseci ale materialelor acumulate sau recent descoperite, fapt de natură să constrîngă cercetarea la eliminarea colaborărilor ocazionale dintre disciplinele implicate în sfera arheologiei preistorice, dar mai ales a „raţionalizărilor"" de toate tipurile care nu se pot legitima altfel decit ca „experiment mintal puf[1]. Acesta ni se pare a fi astăzi cursul evolutiv al ştiinţei preistoriei.

In bibliografia esteticii filosofice româneşti nu figurează un studiu sistematic în exclusivitate consacrat originilor artei, întrebărilor pe care această deosebit de importantă problemă — cu implicaţii în antropologia culturală şi teoria culturii — le-a generat în decursul ultimului secol. Faţă de interesul deosebit pe care-l prezintă dezbaterile contemporane în această chestiune, am considerat că publicul românesc trebuie s-o cunoască şi s-o înţeleagă în aspectele ei cele mai noi. Intenţia noastră este, prin urmare, aceea de a răspunde unui deziderat informativ şi teoretic deopotrivă, considerînd că o sinteză informativă ar putea constitui o bună recomandare (ca să nu spunem „introducere[H]) în sensul cunoaşterii datelor şi „atmosferei“ specifice problemei. Dar noţiunea sinteză -- după cum se ştie — nu implică pe cea de complet şi nici ideea de definitiv. Orice sinteză este fatal provizorie şi fatal parţială. Nu vom mai insista, în consecinţă, asupra faptului că tema copleşeşte, într-adevăr, prin vastitate şi complexitate şi că developarea ei teoretică cere o iniţiere aparte. Să precizăm, deci, că de originalitate — în sensul că autorul ar comunica, într-o viziune proprie, rezultateale unor cercetări personale de teren în zonele preistorice europene sau extraeuropene — nu poate fi vorba. Fără să pretindă a fi, prin urmare, o elaborare originală, lucrarea noastră şi-a propus să fie, cum precizam ceva mai înainte, una informativă. Am considerat însă că această primă sinteză informativă din cultura română relativă la originile artei are în

*primul rînd datoria de a informa publicul mai în amănunt, de a prezenta problema în mod cît mai cuprinzător posibil, cît mai temeinic şi oarecum la zi. Motiv pentru care am fost fatalmente constrîns — este şi o exigenţă a obiectivităţii ştiinţifice — să citez şi să rezum.*

*Materialele ilustrative şi interpretările de specialitate strictă au fost preluate din cele mai prestigioase lucrări de profil — de arheologie preistorică în special — care au marcat in chip semnificativ istoria problemei în ultimele trei-patru decenii, aşadar din descrierile şi construcţiile teoretice care au încorporat date furnizate de metodele şi tehnicile de cercetare prezentate mai sus. Am reţinut materialele ilustrative, interpretările, tezele şi ideile trecute prin proba criticii şi a timpului. sugestii care, indiferent de epocă, au dat contur pregnant legităţii interne, semnificaţiilor, evoluţiei tehnice, formale şi spirituale ale artei preistorice, paleolitice în special — aspecte pe care le-am cuprins într-o organizare proprie.*

*Nota de originalitate a lucrării noastre rezidă, poate, în faptul că am încercat să depăşim maniera tradiţională de a prezenta problemele originilor artei şi de a fi optat pentru, o altă deschidere, pentru un alt mod de a concepe „tăietura*“: *am insistat, în consecinţă, în primul rînd asupra poziţiilor pe care naturaliştii, psihologii, antropologii preistoricieni, filosofii sau teoreticienii culturii şi istoriei de artă le-au adoptat în chestiunea,* trecerii de la simţul natural la simţul uman. *Am socotit că pentru înţelegerea „din interior*“ *a originilor artei, acest proces constituie, de fapt, nucleul incandescent al problemei, aspectul cel mai controversat şi care, prin însăşi natura şi complexitatea sa, continuă să rămînă deschis problematizărilor. Nu avem cum pretinde, prin urmare, că în această chestiune am fi adus informaţia cea mai completă. Credem însă că cel puţin cîteva din propoziţiile fundamentale şi perene au fost reţinute şi puse în valoare.*

*Am înţeles apoi că prezentarea poziţiilor de principiu adoptate în legătură cu procesul trecerii de la simţul natural la simţul uman nu este suficientă pentru circumscrierea corectă şi semnificativă a temei. Problematica primului capitol am întregit-o cu argumentaţia articulată pe terenul ferm al faptelor, cu datele adunate şi prelucrate in lucrările celor care au ilustrat ştiinţa preistoriei de la începutul secolului nostru încoace (abatele Henri Breuil, G. H. Luquet, Annette Laming-Emperaire, Rene de Saint-Pericr, Raymond Lantier, Andre Varagnac, Capitan, Jacques de Morgan, Moritz Hoernes, Andre Leroi-Gourhan ş.a.).* „*Intuiţiile*“ *şi* „*presimţirile*“ *filosofilor şi psihologilor au fost, deci, corelate cu cercetările de teren pe o aceeaşi direcţie problematică: geneza şi modul de manifestare a sensibilităţii estetice a omului preistoric, sentimentul estetic conceput în stare de exerciţiu pe treptele*

*de început ale civilizaţiei umane. Din datele primului capitol* — De la simţul natural la simţul uman — *a reieşit cu destulă claritate ideea că arta nu are o singură sursă genetică, ci considerabil mai multe. Vorbim, astfel, nu de* originea, *ci de* originile *artei. Capitolul al II-lea* — Factorii umani implicaţi în complexul genetic al artei — *a fost elaborat în scopul întăririi acestei idei, în scopul ilustrării marei complexităţi teoretice pe care o întîmpină orice încercare de a aborda problema originilor artei.*

*Ne-am străduit, pe de altă parte, să realizăm echilibrul necesar între spaţiul consacrat expunerii faptelor şi zona interpretărilor. Capitolele III şi IV,* Caracterele artei preistorice *şi, respectiv,* Ipoteze interpretative cu privire la semnificaţiile artei preistorice *fac joncţiunea dintre aceste două zone. In contextul lucrării, materialele şi descrierile de specialitate deţin însă şi o funcţie polemică. Am socotit că cititorul îşi poate face o idee mai clară în privinţa precarităţii unora din ipotezele interpretative de temei anistoric, transcendental.*

*De bună seamă, prezenţa manifestărilor de artă preistorică nu a fost atestată doar în spaţiile Occidentului european, sau doar în Europa, de la Gibraltar în Urali. în contextul lucrării am adus şi cîteva exemple din alte arii geografice. într-un studiu mai amplu, intitulat* La Prehistoire, *elaborat de Andre Leroi-Gourhan, Gerard Bailloud, Jean Chavaillon şi Annette Laming-Emperaire (Paris, P.U.F., 1968) găsim o schiţă clară şi strălucit documentată a ceea ce autorii au denumit „preistoria extra-europeana*[1]*. Amploarea şi dificultăţile unui atare subiect întrec orice imaginaţie. Autorii consideră însă*

*că preistoria ca ştiinţă şi-a acumulat un capital ştiinţific considerabil, şi-a format progresiv un aparat conceptual şi un vocabular propriu, un sumum de ipoteze care li pot asigura, in planul cercetărilor internaţionale, o coerenţă destul de ridicată. Chestiunea care ne-a preocupat cu deosebire, anume aceea a particularităţilor şi semnificaţiilor artei preistorice, nu se pune în termeni radicali diferiţi, dacă este ridicată la scară extraeuropeană, deşi anumite nuanţe sînt susceptibile să apară. Acesta este motivul pentru care nu am extins informaţia dincolo de meridianul european şi nu am adus exemple din China, Japonia, Australia sau America.*

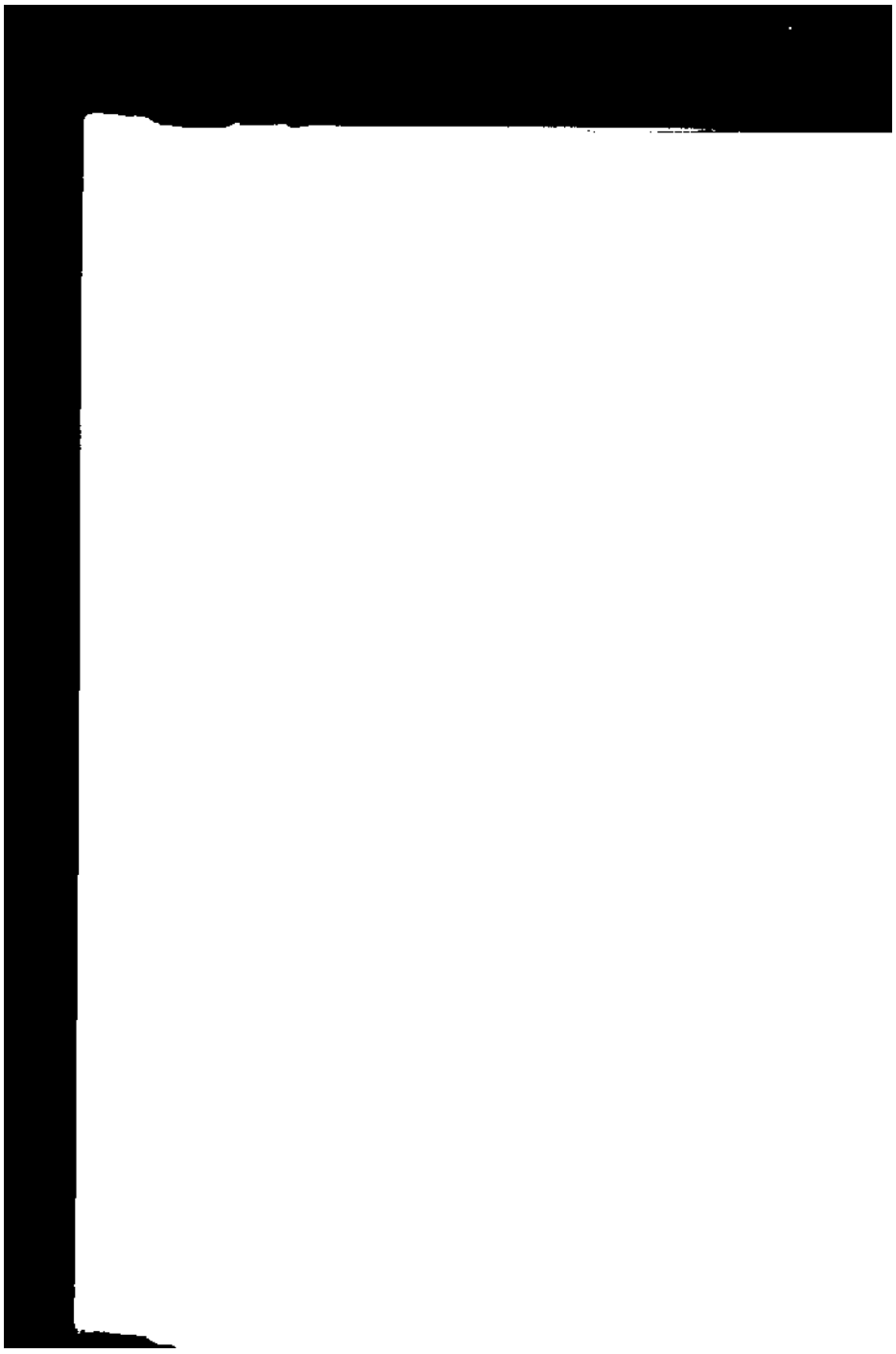
*Capitolul al Vl-lea a fost rezervat prezentării şi analizei mior concepţii şi sisteme filosofice şi estetice contemporane în scopul de a detecta efectele, eventual înnoitoare, pe care ştiinţa preistoriei le-a promovat în domeniul reflecţiei filosofice şi estetice. Cititorul îşi va da seama, cunoscînd datele problemei aduse oarecum la zi, că marile cuceriri ale ştiinţei preistoriei din zilele noastre fac derizorie dilatarea „experimentului mintal pur" şi că „ipotezele reconstitutive filosofice" nu pot primi confirmări concludente în absenţa datelor de ordin tehnic şi estetic (formal) pe care ni le pun la îndemînă cercetările de arheologie preistorică. Nu am urmărit, trebuie să precizăm, confruntarea unghiului de percepţie şi interpretările preistoricienilor cu modul filosofilor de a aborda şi soluţiona problemele puse în discuţie. Am reţinut însă şi am subliniat semnificative puncte de convergenţă, dar şi de divergenţă, puncte nodale într-un anume fel, şi de care cititorul îşi va da, desigur, seama.*

*Săi mai consemnăm că pe fondul datelor teoretice şi aplicate cuprinse în capitolele acestei lucrări ne-am propus să realizăm, folosind cercetările arheologice româneşti contemporane în materie,* o pagină informativă *consacrată artei preistorice descoperite pe teritoriul ţării noastre (Cap. VI). Am considerat că o trimitere, chiar şi într-o formă rezumativă, la arta preistorică din România nu poate lipsi din această lucrare, cu atît mai mult cu cît, din cîte ne-am putut da seama, ea nu a fost atrasă în studii mai ample de estetică sau de teoria culturii.*

*Nu putem încheia aceste rînduri fără a aduce călduroase mulţumiri arheologului Vladimir Dumitrescu şi profesorului Ludwig Griinberg pentru deosebit de preţioasele recomandări de care am beneficiat în finisarea lucrării. Sentimente de recunoştinţă datorez serviciului de documentare din cadrul Bibliotecii Centrale Universitare şi bibliotecarilor de la Institutul de Arheologie, precum şi colegului Cristian Lascu, cercetă- tător la Institutul de speologie, care a pregătit*

*materialul ilustrativ.*

*AUTORUL*



# DE LA SIMȚUL NATURAL LA **SIMȚUL** UMAN

*Sensibilitatea* şi *atitudinea estetică* şi, implicit, *experienţa estetică* conturează una din cele mai vechi arii de investigaţie ale gîndirii filosofice. Problema s-a cristalizat ca atare în Antichitatea greacă în legătură cu încercările de a defini „frumosul şi binele în sine“ (Socrate), dar mai cu seamă în perspectiva conceptului platonician al „plăcerii raţionale şi iraţionale[11] (12).

Aristotel va introduce, pentru prima oară în sfera esteticii, noţiunile de *mimesis* şi *catarsis* (13), care, în gîndirea filosofică şi estetică europeană, vor face o carieră de peste două milenii, pînă la Croce şi Lukâcs.

Dintru început accentul a fost pus asupra sensibilităţii şi atitudinii estetice a *receptorului*, prevalînd orientarea anchetei spre *psihologie*, spre comportamentul afectiv, dar în cadre metafizice, speculative (sensul superior al termenului).

In Evul Mediu predomină o concepţie simbolică. „Ochiul contemplaţiei[11] — cum s-a zis — dar mai ales „ochiul inimii[11] şi-au luat drept misiune depăşirea faţadei exterioare pămînteşti a realului pentru a accede la realităţi spirituale găzduite în transcendent (Doctrina Stîntului Augustin). Simţurile trebuiau să caute „frumuseţea divină[11] prin „dragostea mistică[11] şi prin „aspiraţia inimii".

Speculaţia filosofică de după Renaştere se fixează, aproape exclusiv, asupra *frumosului* şi *sublimului* — temă şi relaţie care a acaparat spiritul european pînă către jumătatea secolului al XlX-lea. Marile personalităţi ale gîndirii europene din secolul al XVIII-lea au diversificat şi adîncit analiza acestor categorii: în Franţa, incepind cu Boileau *(Satire sur V equivoqne* — 1709^, prin Fenelon şi Voltaire *(Le temple du gout* — 1733*),* prin D'Alembert, Rousseau şi Diderot, prin Buffon şi Montesquieu *(Essai sur le gout dans Ies choses de la nature et*

*de Part*— 1757*)* şi sfîrşind cu Marmontel *(Essai sur le goîil* — 1786,); în Anglia, începînd cu Shaftesbury *(The Characteristics* — 1715,), prin Richard- son şi David Hume *(Essays and treatises on several objects* — 1742), prin Hogartli *(The analysis of beaaty...* — 1759j şi Burke *(A philosophical Enquiry* — 1776j; în Germania, începînd cu Leibniz *(Monadologia* — 17\\), prin Bauni- garten *(Aesthetic* — 1750—1758*),* Winckelmann şi Lessing *(Literaturbriefe* — 1759 şi *Laokoon — 17 6Q),* prin Goethe *(Von deutseker Baukunst — 1773)* şi Herder *(Die Plas- tik* — 1788*)* şi sfîrşind cu Kant *(Kritik der Urteilkraft*
— 1790) şi Wilhelm von Humboldt (14). în toată această perioadă s-au făcut încercări de a se demonstra, pe de altă parte, imposibilitatea reducerii stricte a impresiilor estetice la sentimentul frumosului şi de a deplasa investigaţia nu atît asupra facultăţilor estetice (cum ar fi *gustul,* de pildă), cît spre *obiectul estetic.* Dar această tendinţă analitică s-a concretizat, pînă la urmă, în studiul neurofiziolo- gic al surselor „ de excitaţie estetică[11] (Fechner).

„Experienţa sublimului[11], problematica „experienţei[11] şi a „atitudinii estetice“ au fost atrase, de asemenea, spre teoria filosofică tradiţională a tripartitei împărţiri a spiritului (Adevăr, Bine, Frumos), teorie sub incidenţa căreia „sentimentele" au fost ordonate şi clasificate în: *sentimente obiective, interesate* şi *dezinteresate,* de *aprobare* şi de pură *delectare* etc. (15).

Alte concepţii filosofice şi estetice, aducînd în prim plan natura fenomenului estetic au speculat noţiunile la care ne referim pe coordonatele teoriei artei pentru artă, identificîndu-le, astfel, cu „intuiţia pură“, înţeleasă ca formă de reacţie avînd un caracter alogic (nu indică şi nu defineşte nici un concept) şi prin excelenţă ireal (nu indică şi nu defineşte nici o realitate).

Către jumătatea secolului al XlX-lea, cînd reflecţia începe a se desprinde de modalitatea speculativ-metafizică tradiţională de abordare a problemelor artei, actul de determinare a conceptelor de „sensibilitate[11] şi „atitudine estetică[14] s-a plasat sub incidenţa ştiinţelor naturii. Larg audiată a fost în epocă ipoteza evoluţionistă a lui Darvvin şi în special, în legătură cu originea „sensibilităţii estetice[11], teoria „selecţiei sexuale[11].

Darwin a observat, în general la păsări, că în perioada reproducerii, femelele arată o deosebită „preferinţă[11] pentru masculii mai generos împodobiţi cu pene colorate sau pentru cei care cîntă mai frumos şi mai meşteşugit. El vorbeşte, chiar, de o *paradă sexuală* pe care masculii o desfăşoară în faţa femelelor, precum cocoşii sau curcanii, de exemplu, în multe specii sălbatice această paradă se exercită în forme mult mai complicate, masculii recurgînd la ea „oarecum cu intenţie[11] şi imprimîndu-i anume variaţii. Păunii masculi sînt în acest sens, după Darwin, exemplul cel mai elocvent în privinţa faptului că ei tind să imprime paradei sexuale un maximum de efect. „Mişcări vădit intenţionate[11] execută, mai ales, specia fazanilor aurii. Masculii se deplasează necontenit în jurul femelelor, astfel încit, în multiplele lor poziţii, să fie văzuţi în toată splendoarea penajului lor. La păsările paradisului se va produce o deplasare, anume de la *parada individuală* la *parada colectivă.* Parada în formă colectivă ia un aspect mai complicat — după cum observă Darwin — la specia *Rupicola crucea* din America de Nord. Masculii obţin favoarea femelelor printr-un fel de dans care este pregătit dinainte şi în locuri speciale (poienile pădurilor). în afara penajului, cîntecul se impune ca al doilea factor al selecţiei sexuale. La speciile de păsări cîn- tătoare, cîntă nu numai masculii, ci şi femelele, dar, după un „*probabil instinct de imitaţie*". Darwin dă în acest sens ca exemplu mierlele sălbatice care învăţaseră de la una captivă, din casa lui, să fluiere o arie republicană (16 — p. 57). Dar, în legătură cu procesul „selecţiei sexuale[11], Darwin face o generalizare, anume că: înzestrarea păsărilor cu un colorit viu şi aptitudinea Ia cîntat par a se înlocui. „Păsările tropicale etalînd culori atît de strălucite şi de variate nu sînt mai niciodată melodioase. Dimpotrivă, cele din regiunile temperate, care ne încîntă mai mult prin cîntecele lor, au de obicei un colorit uniform, închis, ee n-are nimic impresionant." (16 — p. 57).

Deşi validitatea modelului darwinian în această problemă a fost şi rămîne controversată, importantă rămine atitudinea sa împotriva fixismului şi creaţionismului biblic, teza expres subliniată a filiaţiei animal-om (in *Descendenţa omului),* deşi, în legătură cu această chestiune capitală el nu va putea alimenta analiza cu date de natură să ateste saltul spre social, deci cu elemente susceptibile să dea contur palierului psiho-social.

în descendenţa şi în spiritul cercetărilor întreprinse de Darwin, s-a considerat apoi că „sensibilitatea estetică“ şi „atitudinea de tip estetic“ nu pot fi înţelese şi definite în chip adecvat — Ia nivelul omului — fără a se trece la o investigaţie aprofundată a *echipamentului sensibil natural*. în acest fel, cercetarea proceselor evolutive care au culminat cu desprinderea omului din seria animală s-a fixat, cu precădere, în *registrul simţurilor.* Un atare mod de abordare a chestiunii a fost preluat, dealtminteri, şi de cercetători ai secolului nostru. Problema era aceea de a găsi şi determina în sfera echipamentului sensibil natural, deci în sfera simţurilor, tipuri de comportamente care să ateste prezenţa unui simţ, sau a unui *instinct estetic natural* şi care, prin evoluţie, să fi condus la manifestările estetice de tip uman.

Naturaliştii au consemnat, de exemplu, că marile maimuţe actuale dezvăluie comportamente care pot fi considerate ca veritabile „rudimente estetice[1']. Cimpanzeii au un dezvoltat „simţ al ritmului" (17 — p. 171). S-a observat că în stare liberă sau în captivitate, ei se ţin unii de alţii şi efectuează ronduri în pas cadenţat lovind cu zgomot piciorul de sol. în acest timp, femelele îşi „împodobesc[1']' trupul cu frunze şi liane şi se învîrtesc lent în jurul grupului de bărbaţi într-un fel de dans condus de un cimpanzeu care bate din palme. în legătură cu această chestiune, Paul Wernert, preistorician şi etnograf, avansează teza potrivit căreia „în anumite manifestări instinctive ereditare trebuie să căutăm *stimulenţii* capacităţilor creatoare şi mentale ale genului *Homo* ...“. El întăreşte această idee notînd în continuare că „instinctul de imitaţie şi al ritmului, pe de o parte, acela al curiozităţii, al teamei, al fricii şi al afecţiunii, ca şi instinctul sexual, pe de altă parte, au trebuit să joace un rol important în dezvoltarea capacităţilor mentale şi artistice umane. Colectivitate-a avea nevoie să dispună de un fond intelectual cucerit prin ereditate, care a trebuit să fie ulterior diversificat" (18 - p. 172).

Avem a face, evident, cu o ipoteză configurată clar sub auspiciile *biologiei.* Paul Wernert pune în valoare seria instinctelor şi ideea eredităţii, instanţe cu funcţii deosebite în „dezvoltarea capacităţilor mentale şi artistice umane“. Natura *a pus* tot ceea ce era necesar, deci, pentru ca fondul instinctual şi intelectual cucerit prin ereditate să se poată ulterior diversifica. Este una din tezele favorite ale natu- raliştilor, biologilor şi psihologilor din secolul al XlX-lea şi care, într-un anume fel, a deţinut un rol capital în formularea *teoriei artei ca joc.* Dar să consemnăm că teza lui Wer- nei'L — de fapt o sinteză a doctrinei darwiniene — a trecut întocmai astfel în planurile înseşi alo reflecţiei filosofice şi estetice propriu zise. G. V.Plehanov — de exemplu — încearcă să explice geneza experienţei estetice („sensibilitatea" şi „atitudinea estetică") prin recurs, de asemenea, la un ceva *dat* sau *pus* în *natura* omului.

Plehanov a fost un gînditor consecvent materialist ale cărui preocupări erau orientate cu predilecţie spre înţelegerea proceselor genetice ale artei în general şi ale operelor de artă
— pe trepte istorice evoluate — în special. Ideile sale despre originile artei sînt cuprinse mai ales în *Scrisori fără adresă* (19), lucrare elaborată dintr-o perspectivă soeio- etnologică, dar în care sînt prezente, clar, sugestii de provenienţă darwinistă şi kantiană, deşi, aparent, Plehanov pare a nu primi tezele darwiniste. Le va introduce însă sub o altă formă.

In opoziţie cu Darwin, Plehanov afirmă că respinge categoric teza „instinctului estetic". Acceptă însă teza în virtutea căreia *natura omului* este autenticul centru de configurare a „preferinţelor estetice". Plehanov respinge, de asemenea, apriorismul kantian, dar acceptă tacit teza relativă la factorii constitutivi ai *naturii umane.* Pornind de la Kant — dar încadrat într-o „optică biologică", aşa cum observa Morawski (20) — , Plehanov îşi ia ca punct de plecare postulatul in virtutea căruia *„natura face numai ca omul să poată avea anumite noţiuni (sau gusturi sau înclinaţii), iar de condiţiile înconjurătoare depinde trecerea acestei posibilităţi în realitate* ..." (19 — p. 63 — s.ns.). In acest spirit el notează, de exemplu, că „natura psihologică a vînătorului primitiv condiţionează în general faptul că acesta poate avea gusturi şi noţiuni estetice, iar situaţia forţelor lui de producţie, existenţa sa de vînător, duc la constituirea unor anumite gusturi şi noţiuni estetice şi nu a altora" (19 — p. 77). O aceeaşi viziune va fi proiectată mai cu seamă atunci cînd în discuţie intră „simţul ritmului" şi „simţul simetriei". Plehanov afirmă, în acest sens, cu toată claritatea, că sensibilitatea la ritm, ca şi aptitudinile muzicale în general, constituie fără îndoială una din însuşirile psihofiziologice fundamentale ale naturii umane. Şi nu numai ale naturii umane. Capacitatea, dacă nu a desfătării cu muzicalitatea ritmului şi tactului, atunci măcar a receptării acesteia, e proprie, după cît se pare, tuturor animalelor — spune Darwin — şi depinde evident de natura fiziologică a sistemului lor nervos" (19 — p. 78). Simetria, la rîndul ei, este considerată, de asemenea, ca o „capacitate generală a omului". După o analiză aprofundată a problemei, Plehanov conchide:

„Aşadar capacitatea de a te desfăta cu simetria este şi ea dată de *natură.* Nu se ştie, însă, în ce măsură s-ar fi dezvoltat această capacitate, dacă ea nu s-ar fi consolidat şi educat prin însuşi modul de viaţă al oamenilor primitivi" (19 — p. 82). Simţul simetriei este, potrivit lui Plehanov, propriu omului, dar — precizează el — „simţul simetriei, în sine, nu explică absolut nimic din istoria artei şi sîntem nevoiţi să spunem în acest caz, ca şi în toate celelalte: *natura dă omului capacitatea, dar exersarea şi aplicarea în practică a acestei capacităţi*

*este determinată de mersul dezvoltării culturii sale“* (19 — p. 82-83 — s.ns.).

Aceasta este, în esenţă, poziţia de principiu adoptată de Plehanov în problema originilor sensibilităţii şi experienţei estetice. Format în spiritul secolului al XlX-lea — ai cărui exponent a şi rămas —, Plehanov nu a putut evita recursul la postulat, acceptarea unui corp de premise prelucrat în perspective naturaliste. Inspirat, după cum s-a putut observa, de „materialismul biologic" promovat de Darwin

şi, în aceeaşi măsură, de teoria kantiană a facultăţilor, el va accentua însă, cu deosebire, funcţiile istoriei în specificarea, diferenţierea şi evoluţia „capacităţilor generale ale omului" (ritm, simetrie, muzicalitate etc.). Ceea ce este strălucit, de-a dreptul fascinant, în analizele şi în demonstraţiile lui Plehanov, este aplicarea suplă, maleabilă, organică a principiului metodologic al istorismului la domeniul artei, la desluşirea consecvent materialist istorică a proceselor de trecere de la ceea ce „natura a dat omului" la cultura pc care şi-a creat-o omul. Pentru înţelegerea corectă a contribuţiei teoretice a lui Plehanov la extinderea (şi dezvoltarea) gîndirii marxiste, materialist istorice, la domeniul artei şi al esteticii, importantă nu va fi sublinierea postulatelor, a punctelor Iui de plecare, punerea pe terezie farmeceutică a „infuziilor" de darwinism, biologism şi kantianism, ci spiritul, metoda şi instrumentaţia pe care le-a implicat în explicarea genetic- istorică a fenomenului de artă. In etapa de dezvoltare a gîndirii filosofice marxiste pe care a ilustrat-o, Plehanov a dat tot ce s-ar fi putut da mai bun şi mai semnificativ. Argumentele sale — lăsînd de o parte materialul istoric ilustrativ, în esenţă depăşit — în favoarea înţelegerii suple a conceptului de *determinare,* cu aplicare la artă, sînt astăzi indiscutabil valabile, mai ales dacă ţinem seama de faptul că între sistemul relaţiilor de producţie (şi sociale în genere) şi artă el a accentuat intervenţia modelatoare a unei multitudini de factori, printre care, în funcţii decisive, *psihologia socială.* Deschizător de ample şi fertile perspective pentru studiul artei şi al istoriei artei, al esteticii în general, Plehanov constituie — şi pentru estetica secolului XX — un punct obligatoriu de referinţă. Obligatoriu, întrucît modul său de abordare a problemei originii sensibilităţii şi cxperinţei estetice trebuie depăşit, anume prin legarea proceselor de geneză a „principiului estetic" de antropogeneză [2].

în. cultura română, un punct de vedere întrucitva asemănător celui susţinut de Plehanov dezvoltă Tudor Vianu. El acceptă, explicit, *preexistenţă* unui „impuls" sau a unui „instinct artistic primitiv", subscrie la ideea că omul este în mod natural artist.

„Acţiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă şi o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls primitiv al sufletului, care nu are nevoie de invocarea altor condiţii pentru a ne explica apariţia lui. Omul este în mod

[2] Motiv pentru care, în această *expunere logică* şi nu *cronologică* ne vom referi ulterior la opiniile lui Marx.

natural artist... Dar dacă trebuie să recunoaştem un instinct artistic primitiv, este tot atît de necesar a adăuga că instinctul acesta primeşte întăriri şi este solicitat a se dezvolta prin nişte condiţii care n-au nimic estetic în ele" (21 — p. 152).

Vianu va sublinia, în consecinţă, ideea în virtutea căreia este cu totul îndreptăţit efortul de a studia producerea şi evoluţia artei în raport cu forţele extra-estetice cu care viaţa ei s-a încrucişat. (Ideea eteronomiei) *.

într-o lucrare considerată pe drept cuvînt fundamentală în materie, Moritz Hoernes (22) consideră din capul locului că arta este şi rămîne o funcţie a naturii umane. Arta conferă omului viaţă interioară şi induce în sufletul său un sentiment de eliberare, de plăcere şi satisfacţie. Cît priveşte originea unui atare mod de acţiune, Hoernes consideră că primordial rămîne *instinctul artistic.* Indiferent dacă va primi denumirea de *aptitudine* sau *imbold*, acest instinct aparţine naturii şi organismului omului, tot aşa cum îi aparţin şi alte forme ale raporturilor sociale, morala sau religia, de exemplu. Instinctul artistic „este o parte componentă şi de neînlăturat a propriei sale esenţe" (22 — p.2). Reputatul istoric de artă german nu-şi dezvoltă însă teza. El recomandă să lăsăm în seama contemplaţiei filosofice misiunea de a descoperi cauzele impulsului artistic al omului şi, prin aceasta, originea artei. Cu condiţia însă ca o asemenea contemplaţie să fie condusă şi sfătuită de ştiinţele empirice, respectiv de istoria artei, etnologie şi preistorie.

Pozitivist în concepţie şi în conduită, Hoernes nu neagă total rolul speculaţiei teoretice. Întrebîndu-se dacă „s-a ajuns vreodată să se pătrundă atît de profund în chimia hranei spirituale incit să putem indica ultimele ea u/t ale impulsului artistic şi, prin acesta, originea artei[11] (22 — p. 4), Hoernes faco cîteva sugestive consideraţii asupra simţurilor. Se pare — spune el — că gustul pe care-l avem, de exemplu, la diferitele articole alimentare nu este originea, ci acţiunea obişnuinţei consumului, iar originea acestuia din urmă este fundamentată într-o ordine fiziologică. Gustul pătrunzător al sării, dulceaţa zahărului, mirosul aromat al florilor nu sînt cauzele folosirii lor, ci de-abia ca urmare a întrebuinţării lor in gospodărie le simţim gustul ca fiind „plăcut“, iar mirosul ca pe o „aromă“. Organele de simţ, cărora li se atribuie pe nedrept un rol conducător încă de la început — continuă Hoernes, generalizînd, — sînt mai curînd neutre iniţial. „Şi ochiul şi urechea au la început numai o funcţie, însă nici o opinie, adică nici o senzaţie aptă de selecţie estetică pentru culori, forme, tonuri şi combinaţiile lor. *Abia prin- tr-o lungă întrebuinţare în acele făget şuri restrînse pe care ni le indică progresul culturii, s-au dezvoltat ele în instanţe estetice irevocabile* (23 — p. 4 s.ns.).

Iată o teză fecundă care trimite, implicit, la procesul de hominizare, Ia antropologie. Prin multe alte observaţii, Hoernes a îndrumat analiza „instinctului artistic[11] pe direcţia corelărilor cu evoluţia factorilor de eul ură. Reţinem aici, în acest sens, observaţia că ideea anteriorităţii artei faţă de ştiinţă sau invers este, în vederile sale, neinspirată şi, în orice caz, precară. Ştiinţa modernă, spune Hoernes — nu poate rezerva artelor şi ştiinţelor nici o oră mai timpurie de naştere. „Ea trebuie să presupună că invenţiile estetice şi filosofice, în rădăcinile lor, se întind tot atît de departe ca şi începuturile culturii pur materiale, cu toate că momente ale artei plastice s-au păstrat abia din ultimele trepte ale perioadei culturii paleolitice[11] (23 — p. 5).

Am prezentat, deocamdată, doar cîteva din ideile din unghiul cărora istoricul de artă german la care ne-am referit deschide noi drumuri de circulaţie şi de orientare în complexa sferă a realităţii preistorice.

Cercetările filosofice, estetice sau de teoria culturii consacrate analizei trecerii de la simţul natural la simţul uman au subliniat dar fixîndu-se, de asemenea, în cadrele biologiei — relaţia dintre artă şi joc. Trebuie să precizăm însă că termenul „joc“ in relaţia cu arta nu a primit dintru început şi întotdeauna accente biologiste sau biologizanLo, şi că *relaţia artâ-joc* nu a fost descoperită exclusiv în atmosfera biologistă a secolului al XlX-lea. Chestiunea în discuţie a primit, mai întîi, sugestive determinări din unghi filosofic.

în cadrul filosofico-sistematic, termenul „joc" în legătură cu arta apare pentru prima oară la Platon. El admitea împletirea jocului cu cultul sacru şi contura o relaţie clară între artă şi joc. în lucrarea sa *Omul politic*, Platon observa că „în ce priveşte ornamentaţia şi pictura şi toate imitaţiile care se folosesc de ele şi de muzică, realizate numai pentru procurarea plăcerii noastre, este nimerit să le adunăm sub un singur nume ..., acela de amuzament după unii. Cu un astfel ele nume unic se cade a numi aceste manifestări, căci nici una dintre ele nu este practicată într-un scop serios, ci toate numai de dragul jocului".

Fără să fie pus, de asemenea, în relaţie cu momentele genetice ale artei, termenul „joc“ apare mai tîrziu la Bacon, şi anume în legătură cu particularitatea imaginaţiei. Aşe- zînd-o alături de celelalte facultăţi ale spiritului — memoria şi intelectul — el consideră că imaginaţia nu este propriu zis o lucrare sau o datorie, ci o distracţie, un joc al minţii. (23).

Ideea revine la Kant. în definirea caracterului dezinteresat al plăcerii estetice şi frumosului ca „finalitate fără scop", Kant spune că sentimentul de adaptare la obiect poate fi înţeles doar ca un joc fericit al facultăţilor spiritului. Valoarea estetică a unei cupe de băut este dată de o formă fericit construită, care determină „ca într-un joc, funcţionarea

facultăţilor noastre". Kant circumscrie clar funcţia de joc a imaginaţiei. „Căci a exprima ceea ce este inexprimabil într-o anumită reprezentare şi pentru a o face universal comunicabilă, fie că mijlocul de expresiune întrebuinţat este graiul, pictura sau plastica, trebuie să posezi puterea de a cuprinde repede jocul trecător al imaginaţiei într-un concept care se poate comunica fără constrîngerea regulilor" (15).

Cel care a pus termenul „joc" în relaţie cu geneza fenomenului estetic a fost poetul german Schiller. Gîndită în cadrul speculativ, activitatea omului emană şi este susţinută
— potrivit modului său de a gîndi — de trei instincte sau impulsuri fundamentale: *instinctul material, instinctul formal* şi *instinctul ludic,* ultimul constituindu-se ca temei al frumosului şi al artei. Trebuie precizat că termenul „joc" are la Schiller o semnificaţie prin excelenţă metafizică, intre necesitatea determinată de impulsul material şi aceea determinată de impulsul formal se instalează jocul ca o funcţie de echilibrare a opoziţiei conflictuale dintre legea naturii şi legea raţiunii. Frumuseţea ar fi, în concepţia lui Schiller, obiect al instinctului de joc, iar omul ar fi om numai in momentele în care se joacă. Aceasta întrucît instaurarea echilibrului semnalat prin impulsul ludic ar fi cea mai umană, cea mai specifică stare a omului. „Limbajul justifică perfect această denumire, căci el desemnează prin cuvîntul joc tot ce nu obligă, exterior sau interior. în contemplarea frumosului, sufletul se găseşte într-o situaţie fericită între lege şi nevoie, şi aceasta fiindcă el se resimte de ambele şi scapă astfel de constrîngerea uneia sau alteia" (24 — p. 77).

în descendenţă darwinistă (ilustrată ortodox de Grant Allan, care a elaborat o teorie genetică a artei fundată pe ideea „comunităţii de gust“ la animale şi om în virtutea unui instinct comun), Herbert Spencer a dat „instinctului ludic“ o interpretare „mecanicistă" şi o „semnificaţie inferioară". Această părere a fost formulată de H. Delacroix (25 — p. 1 — 46) şi reluată de Tudor Vianu în *Estetica* sa. în viziunea lui Spencer, jocul, instinctul ludic în general, se explică prin excesul de energie, prin superabundenţă de energie, printr-o forţă care se cheltuieşte fără raţiune şi numai pentru a se cheltui. în acest fel apare, sub toate formele sale de manifestare, jocul. Printre varietăţile jocului, Spencer include şi arta, sprijinindu-se în acest sens pe exemplul dansurilor magice, care imită diferitele procese de muncă şi care se consumă într-o cheltuială dezinteresată de energie.

Ipoteza spenceriană a jocului a fost asimilată — către sfîrşitul secolului al XlX-lea — în toate mediile intelectuale europene. în Anglia preiau şi dezvoltă această teorie Ale- xander Bain şi James Sully, în Franţa — Guyau, Seailles şi Victor Basch, iar în Germania Karl Groos.

în lucrările sale *Jocul la animale* (1898) şi *Jocul la om* (1901), gînditorul german Karl Groos porneşte, de asemenea, de la *instinct.* El

consideră în acest sens că instinctele, impul- şurile şi trebuinţele înnăscute care împing fără motiv serios către activitate sînt cauzele adevărate ale jocului. Un loc important în demonstraţia' sa îl ocupă însă analogia dintre joc şi plăcerea estetică. „Deşi — spune el — plăcerea estetică nu poate fi înglobată oricum şi în întregime în noţiunea *joc,* trebuie s-o privim, totuşi, ca un joc, şi anume ca jocul cel mai nobil pe care-l cunoaşte omul" (24 — p. 162). Compararea plăcerii estetice cu munca sau, mai exact spus, cu plăcerea pe care o resimţim în desfăşurarea activităţii şi în lupta cu dificultăţile, cu jocul şi cu fantezia, se circumscriu ideii de libertate, şi anume în înţelesul descătuşării de sub presiunea vieţii zilnice. K. Groos a abordat în chip superior ipoteza spenceriană a jocului ca pură descărcare de energie, îndreptînd discuţia spre aspectele vieţii sociale, spre sfera culturii estetice elevate, spre trăirea autentică a artei. Survine însă şi la el o simplificare a proceselor genetice ale artei atunci cînd consideră că din plăcerea manipulării prin joc a materialelor plastice ar fi apărut sculptura sau pictura. Astăzi, o asemenea ipoteză nu mai poate prezenta, evident, decît un interes istoric.

Unii antropologi contemporani (26) consideră că viaţa se prezintă sub două forme: *munca* şi *jocul.* Viaţa, în măsura în care are nevoie să se menţină şi să persiste, comportă şi cere muncă. Şi în măsura în care ea, viaţa, ajunge să se elibereze de nevoile imediate, manifestă şi exercită într-un oarecare fel o creştere în vitalitate. Începînd cu formele cele mai umile ale vieţii, anumite comportamente constituie un fel de joc şi chiar joc cu tendinţă spre artă, pentru că arta este joc.

Olandezul Johan Iluizinga, autorul celei mai cuprinzătoare şi mai reputate teorii din ultimul secol asupra jocului, are meritul esenţial de a fi înţeles *natura sa culturală* şi de a fi investigat jocul oamenilor ca fenomen de cultură. Integrarea noţiunii „joc“ în noţiunea „cultură" depăşeşte interpretarea jocului exclusiv ca funcţie biologică sau psihologică. Sa afirmă decis că „chiar în cele mai simple forme ale sale, şi chiar în viaţa animalelor, jocul este mai mult decît un fenomen pur fiziologic. El depăşeşte ca atare limitele unei activităţi pur biologice sau cel puţin pur fizice. Jocul este o funcţie plină de tîlc" (27 — p. 23). Din această perspectivă, jocul va fi cercetat ca formă de activitate, ca temei şi factor al vieţii culturale. Astfel, după ce delimitează forma „joc[11] de alte forme ale vieţii aparent înrudite (rîsul, gluma, humorul, comicul şi nebunia), şi după ce arată, cu deplin temei, că jocul se situează în afara distincţiei *inţelepciune-nebunie,* ca şi în afara distincţiei *adevăr-neadeoâr,* Iluizinga consideră că jocul poate fi situat înlăuntrul domeniului estetic, deşi însuşirea de a fi frumos nu este inerentă jocului ca atare. Jocul are însă înclinarea de a se asocia cu tot felul de elemente do frumuseţe. „în formele lui mai dezvoltate, jocul este strîns împletit cu

ritmul şi cu armonia, cele mai nobile manifestări ale capacităţii de percepţie estetică din cîte i-au fost dăruite omului. Legăturile dintre joc şi frumuseţe sînt solide şi multiple[11] (27 — p. 41).

întreprinsă pe această bază, analiza fenomenologică a jocului dezvăluie cîteva particularităţi fundamentale.

Orice joc este, mai întîi, *acţiune liberă,* dar nu în înţelesurile pe care le primeşte conceptul de libertate corelat cu ideea determinismului, ci în înţelesul că „animalul şi copilul se joacă pentru că le face plăcere, şi în asta rezidă libertatea lor".

Ca *acţiune liberă* jocul prezintă, prin raportare la sferele vieţii cotidiene, o a doua particularitate: nu este viaţa „obiş- nuită" sau „propriu-zisă", ci o ieşire din ea, şi anume „într-o sferă temporară de activitate cu tendinţă proprie". Copilul *ştie* că se joacă, ştie că totul e „numai în joacă", ceea ce nu înseamnă că jocul nu se desfăşoară cu seriozitate.

De aici rezultă o a treia particularitate: „întrucît nu este un crîmpei de viaţă obişnuită, jocul se situează în afara procesului de satisfacere nemijlocită a nevoilor". El ne apare „ca un intermezzo al vieţii cotidiene, ca un răgaz[11]. Ca urmare, jocul devine un acompaniament, un complement, o parte a vieţii în general, înfrumuseţează viala, satisface idealuri de exprimare şi idealuri sociale, are o *semnificaţie,* devine indispensabil pentru individ şi pentru obşte, are, într-un cuvînt o funcţie de cultură. Cu toate acestea, jocul nu este mai puţin *dezinteresat.*

O altă particularitate este dată jocului prin împrejurarea că el *se izolează* de viaţa cotidiană, desfăşurîndu-se, ca urmare, înlăuntrul anumitor limite de spaţiu şi timp. „Desfăşurarea şi tîlcul lui se află în el însuşi[11]. Limitarea temporală conferă jocului o altă particularitate, şi anume că se fixează ca formă de cultură şi devine repetabil. Această repetabilitate este una din cele mai esenţiale însuşiri ale jocului. Ea nu se constată numai la jocul luat ca întreg, dar şi la alcătuirea lui interioară. Mai izbitoare decît limitarea în timp este limitarea jocului în spaţiu. Apar, astfel, „spaţiile de joc" ca „lumi vremelnice în cadrul celei obişnuite, slujind pentru executarea unei acţiuni închise". (Arena, masa de joc, terenul de tenis, sau de foot-ball, scena, ecranul cinematografic etc.). O altă particularitate extrem de importantă decurge de aici: „jocul creează ordine, este ordine[11], şi anume o ordine absolută, în înţelesul că cea mai mică abatere îi denaturează caracterul, îi suprimă valoarea.

Cu privire la acest nou atribut al jocului, Huizinga face o observaţie deosebit de importantă în perspectiva problemelor pe care le urmărim. El spune că „în această relaţie intimă cu noţiunea de ordine rezidă fără îndoială motivul pentru care . . . jocul pare situat, într-o măsură atît de mare, înlăuntrul domeniului esteticului... Factorul estetic este poate

identic cu silinţa de a crea o formă ordonată, care întrepătrunde jocul în toate aspectele lui. Termenii cu care putem desemna elementele jocului se află în mare parte în sfera esteticului. Sînt termenii în care încercăm să exprimăm şi efectele frumuseţii: încordare, echilibru, oscilaţie, alternanţă, contrast, variaţie, legare şi detaşare, rezolvare. Jocul leagă şi dezleagă, captivează, farmecă, adică vrăjeşte. Conţine cele două însuşiri, cele mai nobile, pe care omul le poate percepe în lucruri şi pe care le poate el însuşi exprima: „ritmul şi armonia[11] (27 — p. 45—46).

Dar în legătură cu relaţiile artei cu jocul înţeles ca fenomen cultural este indicat să reţinem cu deosebire ideea că din sfera jocului nu pot fi excluse, pur şi simplu, „legăturile solide, permanente, mai cu seamă cele ale culturilor arhaice, cu obiectivele lor extram de importante, solemne şi chiar sacre[11] (27 — p. 48).

în reprezentările omului primitiv se află „în joc[11] — explică Huizinga — anume elemente spirituale, dar „drama[11] continuă să aibă, în toate privinţele, caracterele formale ale unui joc. Există şi aici un „spaţiu de joc“ bine delimitat, este şi aici închipuită o „lume vremelnică[11] înzestrată cu funcţii precise în viaţa spirituală a grupului Acţiunea are la bază credinţa că, invocate, forţele ascunse ale lumii înconjurătoare ar putea produce un eveniment dorit în ordinea existenţei însăşi a comunităţii. Acţiunea culturală a omului primitiv are un *caracter ludic,* ceea ce este perfect întemeiat. Dar cercetătorul olandez nu-şi pune întrebări în legătură cu geneza însăşi a „acţiunii culturale". îl interesează doar cunoaşterea modalităţii în care ideile şi concepţiile societăţii primitive sînt transformate în imagine, „deci cum se desfăşoară procesul care începe cu o trăire neexprimată a unor fapte cosmice şi ajunge la o concretizare jucabilă a acestor fapte" (27 — p. 53).

în legătură cu această chestiune este adusă în discuţie ipoteza lui Frobenius. Huizinga se declară întru totul de acord cu filosoful german în privinţa caracterului mult prea comod („ieftin") al ipotezelor care, încercînd să explice acest proces, recurg Ia un „instinct congenital". Rămîne însă sceptic în ceea ce priveşte valoarea explicaţiei oferite de Frobenius, mai ales întrucît gînditorul german, fără să adîn- cească problema jocului, lasă neelucidat modul în care transpunerea, trăirea încă neexprimată a naturii şi vieţii, se condensează într-o formă artistică purtînd amprenta jocului. In acest context polemic se formulează teza potrivit căreia jocul este prezent înainte de orice cultură.

„Comunitatea arhaică — explică el — se joacă aşa cum se joacă şi copiii şi aşa cum se joacă şi animalele. Această joacă este din capul

locului plină de elemente proprii jocului: ordine, încordare, mişcare, solemnitate, încîntare. Abia într-o fază mai tîrzie a societăţii, acest joc ajunge să fie legat de ideea că în el este exprimat ceva: o reprezentare a vieţii. Ceea ce cîndva a fost joc mut, îmbracă acum formă poetică. Sentimentul că omul face parte din cosmos îşi găseşte prima sa expresie, cea mai înaltă, cea mai sacră, *în* forma şi *în* funcţia jocului, care este o calitate autonomă. în joc se adaugă treptat semnificaţia unui act sacru. *Cultul se altoieşte pe joc. Jocul în sine a fost însă faptul primar"* (27 — p. 56 — s. ns.).

Se pune desigur întrebarea în legătură cu accepţia pe care Huizinga o conferă *jocului ca fenomen de cultură.*

In această privinţă, poziţia sa este foarte clară: cultura nu provine din joc „în aşa fel încit ceva care la origine a fost joc s-a prefăcut mai tîrziu în ceva ce n-a mai fost joc şi poate să ia numele de cultură". Ni se explică în acest sens' că „în faptele ei originare, cultura are caracterul unui joc; că este înfăţişată în formele şi în starea de spirit a jocului[11]. Dar jocul în sine preexistă. Se afirmă apoi cu toată claritatea că „. . . toţi factorii de bază ai jocului, şi cei ai jocului în colectiv, sînt reprezentaţi chiar şi în viaţa animalelor. Ei sînt: lupta, spectacolul, provocarea, ostentaţia exhibiţionistă, simularea, regula restrictivă. Extrem de ciudat este faptul că tocmai pisările atît de depărtate de om din punct de vedere filogenetic, au atîtea elemente comune cu omul: găinile sălbatice „execută[11] dansuri, ciorile „organi- zează" zboruri competiţionale, păsările paradisului şi altele îşi împodobesc cuibul, păsările cîntătoare „creează[11] melodii. Aşadar, competiţia şi reprezentaţia, ca divertismente, nu *provin* din cultură, ci o *precedă '* (27 — p. 96).

Metoda de cercetare adoptată de Huizinga ne apare astfel în toată lumina. în acest spirit, el adaugă, în legătură cu ceea ce ne interesează, următoarele: „Continuînd să considerăm întreaga sferă a aşa-numitei culturi primitive ca o sferă ludică, ne creăm posibilitatea unei înţelegeri mult mai directe şi mai generale a naturii ei, decît printr-o migăloasă analiză psihologică sau sociologică[11].

Spre deosebire de interpretările expres biologice şi psihologice mai înainte prezentate, cercetătorul olandez formulează o ipoteză indiscutabil mai fertilă, deşi îşi ia ca principiu explicativ, ca premisă fundamentală, „jocul înaintea culturii[11]. Dar faptul că el îl integrează pe trepte superioare (deşi neexplicate genetic), în sfera fenomenelor culturale şi în sfera esteticului în special, îl alătură cumva poziţiei lui Georg Lukâcs. Avem în vedere felul în care gînditorul marxist a caracterizat „mimesis-ul magic[11]: *caracterul încheiat şi limitat in timp* al plăsmuirilor mimesis-ului magic, *concentrarea şi ordonarea unitară* a elementelor constitutive, principiul *dirijării conştiente*, *caracterul formal* al suspendării contactului cu viaţa cotidiană — iată tot atîtea trăsături pe

care le găsim în „modelul[11] propus în lucrarea lui Huizinga. Şi la Lukâcs întîlnim teza potrivit căreia jocul precede cultura. El spune însă că între finalitatea jocului şi efectul său estetic există fără îndoială anumite *corelaţii obiective*, dar finalitatea în sine a jocului nu conţine necesarmente o intenţie lăuntrică îndreptată spre estetic. „Intenţia îndreptată spre estetic trebuie să fie aşadar deja născută, pînă la un anumit grad consolidată, ancorată în viaţa şi sentimentele oamenilor, pentru ca procese străine primar de o intenţie artistică să poată fi percepute în genere ca estetice" (11 — I — p. 325).

Aceasta este, de fapt, veritabila problemă a relaţiei dintre artă şi joc în contextul genetic al artei.

într-o altă formulă, elaborată într-o altă perspectivă, geneza sensibilităţii şi a experienţei estetice a fost pusă în seama intelectului. Arta n-ar fi — în concepţia lui Eugene Veron — decît o manifestare spontană a activităţii intelectuale şi care, aplicîndu-se la obiecte diverse, a creat, succesiv, toate artele, toate industriile şi toate ştiinţele" (28 — p. 5). Ipoteza „efortului intelectual" porneşte de la următoarea constatare: necesităţile vieţii însăşi, nevoia omului de a se apăra împotriva unor duşmani mai bine înarmaţi decît el, I-au constrîns, încă pe primele trepte ale istoriei sale, să inventeze şi să-şi perfecţioneze instrumentele, să facă uz de superioritatea sa intelectuală pentru a-şi crea mijloacele de acţiune care lipsesc animalelor. Omul s-ar naşte inteligent şi, pe parcursul evoluţiei sale, el caută să-şi utilizeze inteligenţa în scopul satisfacerii nevoilor sale, evitînd astfel durerea. Esteticianul citat — în demonstraţia căruia se insinuează vizibil sugestia darwinistă — conchide că superioritatea omului rezidă nu atît în instinct, cît în marea putere a mijloacelor de care dispune. în timp ce animalul, redus la o inteligenţă obscură şi incompletă, este puţin capabil să se extindă în afara propriei salo existenţe, omul, mai bine servit de constituţia sa cerebrală, îşi poate multiplica experienţa şi, ca urmare, îşi poate domina existenţa (28 — p. 7). Cauza veritabilă şi profundă a progresului uman s-ar găsi în facultatea superioară a omului de a analiza şi generaliza, facultatea care îl diferenţiază capital de modul animal de existenţă. Diferenţa dintre constituţia sa cerebrală şi aceea a celorlalte organisme a făcut din om o fiinţă cu totul aparte, o fiinţă creatoare de cultură şi de civilizaţie.

Rezultatul cel mai important al capacităţii sale intelectuale a fost crearea limbajului.

Legătura dintre capacitatea cerebrală a omului şi crearea limbajului va îi aşezată, din această perspectivă, la baza consideraţiilor referitoare la originea artei. Potrivit acestei ipoteze, principalele forme de artă izvorăsc, printr-o dedublare progresivă, din *limbajul vorbit* şi din *limbajul scris*. „Artele care, ca urmare a progresului analizei intelectuale, s-au degajat

spontan şi evident din limbajul vorbit şi din limbajul scris al primelor timpuri . . . sînt, pe de o parte, muzica şi poezia, iar pe de alta, pictura şi sculptura". Artele izvorîte din limbajul vorbit sînt arte de „expresie imediată": mişcare, ritm, succesiune (poezie, muzică, dans); cele izvorîte din limbajul scris sînt arte de „expresie mediată": ordine, proporţie, simultaneitate (sculptură, pictură, arhitectură). în concluzie, esteticianul citat se î întreabă „ce ar fi fost astăzi artele, dacă dezvoltarea capacităţilor pur intelectuale nu s-ar fi lărgit în toate direcţiile, iar cîmpul acti- vităţii noastre nu si-ar fi multiplicat la infinit sursele de emoţie ?" (28 - p. 37).

Ne aflăm, evident, în faţa unei ipoteze interpretative mult prea îndepărtate de problemele specifice pe care le ridică geneza artei. Evident, conexiunea dintre artă şi viaţa intelectului uman nu poate fi negată, după cum nu poate fi negată nici relaţia strînsă dintre limbaj şi artă. Soluţia propusă este însă mult simplificată şi, de aceea, săracă. Se poate uşor observa că problema genezei experienţei estetice şi a artei în genere este pusă într-o ordine care, la rîndul ei, necesită ea însăşi a fi explicată genetic.

Cercetarea consacrată clarificării proceselor genetice susceptibile să explice manifestările comportamentului estetic uman, deci una din dimensiunile definitorii ale umanităţii umanizate, a început — mai cu seamă în spiritul secolului al XlX-lea, — prin a recurge, în chip predilect, la concepte elaborate în aria biologiei. Determinaţiile pe care Ie primeşte acest proces din unghi biologic nu sînt, evident, cu desă- vîrşire lipsite de temei. Considerat însă ca primă şi unică matrice generatoare (şi explicativă), biologicul riscă să dilueze unicitatea fenomenului în consideraţii care, pînă la urmă, trimit invariabil la ceea ce am putea numi *instanţe cu statut de preeminenţă*, cum ar îi: „instinctul de imitaţie" şi „selecţia sexuală" la Darwin; „instinctul estetic natural" (instinctul de imitaţie, al ritmului, instinctul sexual şi ereditatea) pentru Weinert; „natura" care pune şi oîeră omului „capacitatea" şi „posibilitatea", în timp ce condiţiile înconjurătoare, sociale şi culturale dau seama de „transformarea posibilităţii în realitate" la Plehanov; preexistenţă unui „impuls" sau a unui „instinct artistic primitiv" şi ideea că „omul este în mod natural artist" la Vianu; teoria artei ca joc şi „instinctul ludic" la Schiller, Spencer şi Karl Groos; preexistenţă jocului, deci a „instinctului ludic", înaintea culturii, şi, să adăugăm, caracterele culturale ale jocului dobindite însă pe trepte foarte înalte de evoluţie la Huizinga, „intelectul" ca temei şi bază explicativă a diversificării artelor la Eugene Veron, sau „pasiunea instinctivă" la Alpatov (29 — p. 38); „dispoziţia naturală" la Jaques de Morgan (30 — p. 196); ideea că „impulsul estetic este înnăscut şi independent de producţia artistică" la Kautski (20) - toate aceste ipoteze interpretative (sau numai premise sau principii explicative) nu pot

în nici un chip acoperi ideea că ne-am afla pe o falsă pistă de cercetare sau în faţa unei false urzeli de noţiuni. *Trecerea de la simţul natural la simţul uman este o problemă reală* şi de primă importanţă, dar nu în perspectiva exclusivă a „instanţelor biologice" semnalate vom putea explica *natura* speciîică a îenomenului estetic uman. Demn de luat în seamă este faptul evident că mai toate concepţiile şi teoriile la care am făcut referire pînă în momentul de faţă se înscriu, neîndoielnic, pe coordonatele unei „cercetări pozitive" a naturii umane: *analiza echipamentului sensibil al seriei animale în raport cu omul.* Interesul lor rezidă în primul rînd în faptul că formulează temeinice argumente împotriva teoriilor idealiste care invocă, la originile lui *homo aeestheticus,* aşa-zisa „voinţă de artă".

O particularitate esenţială a esteticilor naturaliste sau de inspiraţie psihologică constă, de asemenea, în aceea că resping ipotezele metaîizice şi, în general, orice tentativă de a deîini experienţa estetică şi arta prin recurs la propoziţii a *priori.* Teoriile metafizice, care văd în artă expresia „misterului transcendental" sau a vreunei „idei absolute", sînt vehement şi categoric respinse sub cuvînt că, teoretic, sînt imposibil de demonstrat, dar mai ales că nu se pot aplica experienţei reale a artelor, experienţei omului in genere. *Teza-cadru* al esteticilor naturaliste sau psihologiste rezidă în aceea că în punctul ei de plecare arta este considerată a fi de origine naturală şi că ca se defineşte, ca atare, ca o formă *sui-generis* de manifestare a comportamentelor omului.

Unilateralitatea lor nu este însă mai puţin evidentă. Problema cea mai importantă nu constă în a şti dacă omul — analizat din perspectiva echipamentului sensibil — este sau nu superior seriei animale sau dacă sistemul său sensibil — sensibilitatea sa în genere — dezvăluie înrudiri cu tipurile de sensibilitate specific animale, ci de a şti cum s-a trecut la *dimensiunile omeneşti* ale vieţii, la specificitatea sensibilităţii estetice umane în speţă, cum s-a putut opera „saltul[14] care a situat omul deasupra seriei animale, dar fără a considera „simţul natural[3] ca descendenţă nelegitimă.

De complexitatea acestei chestiuni se apropie, sprijinită de un material empiric mai bogat şi mai concludent, *antropologia.* Ea ne oferă posibilitatea să sondăm, în noi straturi de adîncime, procesele trecerii de la simţul natural la simţul uman, depăşind, sub acest raport, cantonarea exclusivă a dezbaterii în sfera biologică, în sistemele aparatului instinctual. Expunerea noastră s-ar complica însă mult prea mult dacă am prelua întregul ei repertoriu problematic de la Kant încoace — întemeietorul, de fapt, al antropologiei filosofice — cu intenţia de a o aduce, oricît de

---

*la originile artei.*

succint posibil, la zi. Evident, o asemenea întreprindere ar depăşi cu mult cadrele studiului de faţă. Ne vom opri însă, ca situîndu-se mult mai aproape de ţelurile acestui capitol, asupra punctelor de vedere formulate de Henri Pieron, Mihai Ralea, Lucian Blaga, Max Scheler, Arnold Gehlen şi Karl Marx. Concepţiei lui Georg Lukâcs cu privire la geneza sensibilităţii şi experienţei estetice, a artei în general, i-am rezervat un capitol special.[4]

Henri Pieron, fondatorul psihologiei experimentale în Franţa, —om de ştiinţă de orientare umanist-raţionalistă — îmbină în acest scop domeniul biologiei cu cel al psihologiei, adoptind o poziţie critică, deschisă şi severă, împotriva teoriilor creaţioniste fundate pe ideea puterilor demiurgice ti'anscendentale. Într-o lucrare de sinteză apărută postum (31), savantul francez subliniază şi pune în valoare ideea potrivit căreia numai omul, văzut şi considerat în relaţiile sale cu legile naturale şi sociale şi-a creat destinul, „omul şi nimic altcineva sau altceva decît omul". Ideea de determinare primeşte astfel în viziunea sa un sens foarte precis. La Congresul internaţional de psihologie din 1948, el observa că „*determinarea istorică a comportamentului implică, atunci cind este vorba de om, o intervenţie predominantă a acţiunilor sociale, in aşa fel incit studiul singur al funcţiilor organice este cu totul neputincios în a stabili un determinism al conduitelor şi activităţilor umane*" (31 — p. VII, s.ns.)

In legătură cu baza biofiziologică, dar dincolo de mecanismele acesteia, dimensiunea istorică a comportamentului uman este, pentru savantul francez, deosebit de importantă. Sinteza citată, *L'homme, rien que Vhomme,* depăşeşte clar punctul de vedere darwinian în chestiunea care ne preocupă, întrucît Pieron urmează o altă linie de investigaţie, indiscutabil mai fecundă. în vederile sale, examenul proceselor de *hominizare* deţine o deosebită importanţă. în centrul intim al concepţiei marelui psiholog francez se situează, în primul rînd, *marile linii ale antropogenezei şi efectele care decurg din acest proces pe direcţia diferenţierii omului de lumea animală.*

Din punct de vedere zoologic, omul este o specie din clasa mamiferelor, situată în ordinul *Primatelor „alături* de speciile actuale ale maimuţelor şi antropoidelor actuale[11] (gibonul, gorila, cimpanzeul şi urangutanul). Dar de ce *alături* ? Pentru că omul descinde dintr-o altă ramură, anume, dintru începuturi, din ordinul *Lemurienilor,* un tip de Primate care, „din punct de vedere paleontologic au fost primii încă de la începutul erei terţiare. în formele lor primitive, *Lemuroidele* au constituit punctul de plecare al ramificaţiei care a condus Ia apariţia

[4] Vezi *infra: Concepţii filosofice şi estetice contemporane cu privire*

speciei umane[11] (31 — p. 1) Urmează apoi un proces lent de diferenţiere. Cercetări recente au demonstrat că în urmă cu 60 de milioane de ani, adică de la începutul Eocenului inferior (sau Paleocenului), încep să apară forme (în urma examinării fosilelor) care se aliniau de-a lungul unui proces de tranziţie. La specia Lemu-

riană denumită *Adapis* s-a constatat că orbitele erau plasate lateral, în timp ce la o serie a aceleiaşi specii se remarca deplasarea sau rotaţia progresivă a acestora către înainte. Acest proces a determinat, pe de o parte, instaurarea viziunii binoculare, iar pe de alta, o anume evoluţie în capacitatea prehensivă a mîinii. „Dezvoltarea cerebrală a acestor specii dispărute de Lemurieni, cum ar fi *Anaptomorphus* şi *Teto- nins,* alura umană atît de curioasă a speciei *Tarsius spectrum*, ne-au determinat să gîndim că ne-am putea găsi în prezenţa originilor ramurii evolutive a Primatelor care au condus la apariţia Hominidelor. Dar dispariţia precoce a totalităţii speciilor puţin favorizate în mijloace de apărare arată clar că nu poate fi vorba decît de o ramură avortată, în timp ce evoluţia Primatelor se schiţa net în cursul Oligocenului şi Miocenuiui“ (31 — p. *3—4).*

Subliniind acest proces, Pieron trece la analiza Primatelor din epoca terţiară şi quaternară, începînd cu *Austra- lopithecus africanus, Pithecanthropus erectus,* cu *Neander- thalienii* şi sfirşind cu *Homo sapiens fosilis.* Efortul său analitic are ca obiectiv teoretic punerea în valoare a caracterelor esenţiale ale *antropogenezei.* Potrivit concepţiei sale, evoluţia generală care a condus la *Homo sapiens* comportă, iniţial cel puţin, o creştere progresivă a taliei la Primate, dar este vorba încă de o creştere limitată. Esenţialul rezidă însă în împrejurarea că a avut loc, concomitent, o *cerebrali- zare* continuă. „Greierul se complica progresiv prin circum- voluţiuni din ce în ce mai numeroase, din ce în ce mai bogate în neuroni, şi în primul rînd în fibre de conexiune, multiplicând, astfel, căile asociative[11] (31 — p. 14). Sub raport cantitativ, evoluţia poate fi cuprinsă între următorii parametrii: de la 25 la 40 cm. la Lemurieni, 90 cm. la Gibon, 500— 700 cm. la *Australopithecus,* în jur de 1000 cm. la *Pithecan- throp* şi în 1400 cm la *Neanderthalieni* — „media care constituia limita acestei evoluţii cantitative[11] (31 — p. 14). în ceea ce priveşte „indicele de cefalizare[11] — după H. Pieron — situaţia se prezintă în felul următor: 2,8 la om, 1,4 la Cimpanzeu, 0,75 la alte antropoide, iar la maimuţe între 0,4—0,6.

Importanţa mîinii în antropogeneză este, şi pentru Henri Pieron, deosebită. El va pune însă un anume accent, afirmînd că rolul pe care I-a deţinut mîna în procesele
antropogenezei a fost cumva exagerat în dauna „comenzii cerebrale". Potrivit concepţiei sale, maniabilitatea mîinii, ca şi funcţiile ei perceptive şi motrice, trebuie abordate in strinsă relaţie cu „evoluţia capacităţii de comandă[41] a creierului. Poziţia verticală, pe de altă parte şi, ca urmare, „eliberarea mîinii“ au permis o „educaţie permanentă[14] a întrebuinţării acesteia. Celebrul psiholog francez conchide astfel că „cerebralizarea şi poziţia verticală (înălţimea) — in parte legate, fără îndoială — sînt caracteristicile fundamentale ale antropogenezei[11] (31 - p. 17). El

subliniază apoi şi. alte elemente definitorii: Ridicarea trunchiului, alungirea membrelor inferioare (lărgirea bazei de susţinere în mers), reducerea membrelor anterioare, antrenînd micşorarea centrului de greutate în poziţie verticală, un bazin a cărui formă reflectă postura şi modul locomoţiei sînt elementele morfologice de evoluţie care au condus Ia antropogeneză comportînd poziţia verticală şi bipedă[14] (31 — p. 18).

Determinîndu-şi poziţia în problemele relative la procesul de antropogeneză, psihologul francez trece la studiul „relaţiei antropogenezei cu evoluţia industriilor[41] (17 ■ p. 23—27) şi, de asemenea, la examinarea aspectelor care conturează „confruntarea animal-om în psihologia generală[11] (31 — p. 28—50). Dacă asupra primei chestiuni, Henri Pieron nu insistă prea mult pentru a putea extrage concluzii notabile în ordinea de idei pe care o urmărim în acest capitol, în schimb, din unghiul metodelor de psihologie experimentală, el va insista cu deosebire asupra acelor trăsături ce particularizează în chip definitoriu psihofiziologia tuturor mamiferelor. Aceasta este, dealtminteri, domeniul predilect de cercetare al psihologului francez. „Confruntarea animal-om“ este urmărită la diferite nivele, intenţia fiind aceea de a compara echipamentul sensibil uman cu cel animal sub specia *identităţii lor de natură.*

Din analiza capacităţii de *adaptare funcţională* şi de *receptare a informaţiei*, Henri Pieron conchide că, „dacă, într-o confruntare cu ansamblul speciilor există, desigur, o superioritate umană, nu există aproape nici un caz în care să nu putem găsi, la specii determinate, nu numai o capacitate egală, dar şi o superioritate manifestă[44] (31 — p. 30). In ceea ce priveşte gustul — sărat, dulce, amar, acid etc. — există o egalitate între anumite primate actuale şi om. Dar peştele de apă dulce, de exemplu, are o sensibilitate de 184 ori mai mare la clorura de sodiu şi 500 de ori la zaharoză.

In aceeaşi direcţie de investigaţie, Pieron supune analizei „*repartiţia sensibilităţii chimice[11,* (— inegală în chip extraordinar, spune el —), „*selectivitatea adaptat wă* în ceea ce priveşte mirosul şi „audiţia tonală[11] (total absentă la nevertebrate, dar strîns învecinată la păsările cintătoare şi la om), „*sensibilitatea tactilă şi termică[11]*, „*conlucrarea Intre simţuri[1"],* cu sublinierea tezei în virtutea căreia „vederea umană constituie cel mai important fundamental cunoaşterii senzoriale[11] (una din tezele centrale, după cum vom vedea, ale *Esteticii* lui Georg Lukâcs), „*acuitatea vizuală[1"], „reglarea afectivă“, „înregistrarea experienţei.* Studiul aprofundat a tuturor acestor nivele se încheie cu concluzia — pe deplin valabilă — că „în materie de psihofiziologie generală se poate spune că omul se integrează în întregime în animalitatea zoologică[11] (31

— p. 50).

*Identitatea de natură* a echipamentului sensibil constituie, într-adevăr, una din trăsăturile regnului animal şi speciei umane. într-o altă intervenţie a sa, Pieron preciza, în acest sens, că, de exemplu, pentru orientarea în mediul înconjurător „nu există diferenţe sistematice între om şi animale pentru tot ceea ce priveşte percepţiile senzoriale[11] (17 — p. 38). Sensibilitatea tactilă a moluştelor — un alt exemplu — se dovedeşte a fi tot atît de fină, dacă nu mai fină decît a omului. Experienţele au arătat că sensibilitatea lor extraordinară le permite să recunoască în modul cel mai exact posibil relieful şi locul pe care I-au ocupat anterior pe roca submarină. *Sensibilitatea vibratorie,* de asemenea, este mult mai dezvoltată la Orthoptere decît la om. Amplitudini cu mult inferioare diametrului unei molecule sînt suficiente pentru a le sensibiliza influxul nervos. în privinţa *sensibilităţii auditive,* numeroase animale au un cîmp auditiv foarte întins. Liliacul emite şi receptează sunete situate între 40 şi 60 000 cicli pe secundă. *Sensibilitatea viziunii,* a ochiului, a fost invocată, la rîndul ei, ca un alt termen de comparaţie. în obscuritate, pisica vede mai bine decît omul adaptat unei atari situaţii. Albinele au un aparat discriminatoriu foarte fin din punct de vedere cromatic. Ele au capacitatea să distingă două flori albe (care pentru om pot să pară identice) după felul în care acestea reflectă razele ultraviolete. S-a invocat, de asemenea, recunoscuta *acuitate vizuală a păsărilor,* a vulturului şi a uliului. Din această analiză, H. Pieron trage concluzia, cu totul îndreptăţită, că din unghiul de vedere analizat nu se poate vorbi de o superioritate a omului. „Există diferenţe de la o specie la alta, există simţuri mai dezvoltate la una decît la alta, dar, în general, acestea sînt particularităţi specifice şi nu există progres continuu în evoluţia speciilor[11] (17 — p. 4G).

Nivelele superioare ale aptitudinilor animale şi capacitatea de intercomunicare a acestora (Pieron se referă la diferenţa dintre *societăţile animale* şi *societatea umană)* constituie un alt traseu analitic. Concluziile rezultate din comparaţiile efectuate sînt cît se poate de limpezi şi întru totul adecvate fenomenului studiat. în cadrul *socializării animale* (termite, furnici, albine etc.) s-a putut constata că „în fiecare individ, oricît de mic ar fi sistemul său nervos, societatea este în întregime înscrisă în comportamentele lui[-1] (31 — p. 56). Omul şi societatea umană se caracterizează însă, în chip esenţial, prin *capacitatea de a progresa.* Dar aici nu este vorba de „un cadou perfect al naturii, ci de faptul că prin inteligenţă şi activitate creatoare omul îşi *inventează* mijloacele de a progresa la infinit. Omul ajunge şi atinge probleme pe care nici un animal nu le poate rezolva[11] (31 — p. 66).

Confruntarea om-animal, începînd cu întinderea şi structurile echipamentului sensibil şi sfîrşind cu particularităţile definitorii proprii

societăţilor lor, aşadar cercetările de psihologie experimentală fixate în miezul acestei extrem de importante arii problematice, aduc, de cele mai multe ori, contribuţii inedite la studiul proceselor de trecere de la simţul natural la simţul uman. Am insistat asupra cercetărilor lui H. Pieron din mai multe motive. Mai intîi întrucît dacă el nu s-a fixat în mod predilect asupra procesului pro- priu-zis de trecere de la simţul natural la simţul uman, savantul francez a circumscris, în linii foarte clare, nivelele şi cadrul problematic susceptibil să deschidă fertile căi de investigaţie în acest sens. Am insistat asupra cercetărilor şi sugestiilor sale, în al doilea rînd, întrucît, dacă el nu a formulat cu claritate condiţia posibilităţii de a trece de la simţul natural la simţul uman, a pus, cel puţin, un accent aparte pe ideea determinării social-istorice a comportamentului sensibil uman. Nu este însă mai puţin adevărat că in lucrările sale persistă încă spiritul şi, uneori, litera concepţiei darwiniene în chestiunea genezei sentimentului estetic.

,, In ceea ce priveşte aspectul *aestheticus* — explică Henri Pieron — viaţa sexuală I-a făcut să apară foarte devreme, înaintea socializării veritabile, la păsări în particular şi poate, de asemenea, la oamenii primitivi, cu cînte- cele şi dansurile lor (17 — p. 63—64). Henri Pieron preia, de fapt, argumentaţia darwiniană atunci cind spune că „la anumite specii de păsări se observă manifestări ale unei vieţi pe care o putem numi adecvat ca veritabil «estetică»“ (31 — p. 64). Se poate observa persistenţa, pînă către jumătatea secolului al XX-lea, a tezelor darwiniene. Nu este însă vorba atît de funcţiile „selecţiei sexuale“ în geneza sensibilităţii estetice cît, mai ales, de faptul că acest proces genetic este încă pus în relaţie cu un aşa-zis „instinct înnăscut". Şi Pieron plăteşte tribut acestei teze. Dar, după cum am văzut ceva mai înainte, nu numai el.

Valorificînd cercetările europene de antropologie filosofică pe o direcţie sensibil apropiată de tezele fundamentale ale filosofiei marxiste, Mihai Ralea insistă în primul rînd, asupra *caracterelor distinctive ce particularizează comportamentul animal.* Accentul este plasat, dintru început, asupra *instinctului*, baza biofiziologică puternic cristalizată care emană „o situaţie tipică, stereotipă, totdeauna aceeaşi în împrejurări analoage“. Animalul nu poate opera o discriminare, nu poate elabora o conduită în momentul în care mediul s-a schimbat, fie şi oricît de puţin (32 — p. 32). Reacţia arcului reflex este întotdeauna rapidă şi mecanică. Intre excitantul extern şi sistemul nervos se stabileşte întotdeauna o relaţie directă. „Pe traiectoria scurtă şi instantanee a reflexului, instinctului sau emoţiei nu e loc pentru nimic intermediar. Psihismul animal este exploziv, direct şi nemijlocit[11] (32 — p. 76). Animalul este

robit instinctului de conservare, ceea ce constituie, de fapt, caracterul său particular şi ireductibil.

Ralea nu ocoleşte însă ideea „înrudirii[11] dintre animal şi om. Dar cercetarea sa — întrucît este vorba de *Explicarea omului* — sg desfăşoară pe baza conceptelor de *discontinuitate*, *autonomie*, *mutaţie* şi in perspectiva doctrinei transformiste în cele două variante ale sale, lamarkismul şi darwi- nismul. în viziunea sa — combătindu-i pe Hobbes şi pe Rousseau — nu există „om natural" sau „om presocial". Omul poartă cu sine o „moştenire naturală", dar sensul evoluţiei umane rezidă într-o continuă desprindere şi eliberare în raport cu necesitatea imediată a condiţiilor exterioare. Deşi nu se poate elibera în întregime din cauzalitatea naturală, omul i se poate opune. „Omul nu se poate smulge din determinismul natural. Dar îl poate opri o clipă spre a-l domestici şi utiliza. Prima sa poziţie este de negaţiune dialectică, de rezistenţă, de inventare de piedici. Omul e un creator de piedici, pentru a-şi înfiripa anume libertăţi. Creaţiunile sale, de la economie la artă şi morală, se înfăţişează ca alcătuiri proprii" (32 — p. 11 — 12).

Combinînd, cum observam, argumente din antropologie şi psihologie (mai ales), Mihai Ralea mai notează că, spre deosebire de animal, omul poate să conceapă lumea ca fiind dezlipită de eul său, să priceapă că ceea ce există în afara sa are o realitate proprie. Capacităţii sale de *obiectivare*, în sensul putinţei de a concepe lumea ca existind în afara sa, i se adaugă capacitatea de a-şi obiectiva propriile stări sufleteşti, ca şi „capacitatea abstracţiei". De aici decurge posibilitatea omului de a se „*autonomiza*", anume în înţelesul că el îşi poate construi pentru sine o lume interioară bogată, cu probleme şi orizonturi noi. „El poate trăi adesea numai într-însa şi printr-insa, inventînd economiile, moralele şi artele. Aceasta este o revoluţie psihică, «mutaţia psihică» necunoscută seriei zoologice" (32 — p. 42). De *independenţa* şi *autonomia* sa se leagă, pe de altă parte, puterea de *anticipaţie.* „Dar virlutea omului este prin excelenţă aceea de a creea" (32 — p. 42). Tot pe linia diferenţierilor, se reţin şi alte particularităţi, cum ar fi posibilitatea omului de a-şi amîna sau opri reacţiunile, ca şi aceea de a adopta o atitudine absurdă în raport cu existenţa. „Omul" — notează Ralea — „este singurul animal absurd, adică singurul căruia i se întîmplă să meargă contra instinctului de conservare" (32 - p. 44).

în ceea ce priveşte geneza „emoţiei estetice" şi a artei, în genere, Ralea o pune în relaţie cu geneza însăşi a *tendinţelor tehnice* ale omului, tendinţe care urmează o linie evolutivă foarte clară. Primul moment — consemnează el urmîndu-1 pe Bergson — se confundă cu instinctul, anume în înţelesul că acesta „creează în chiar corpul animalului structuri şi organe potrivite diferitelor nevoi de adaptare". Al doilea este marcat de

posibilitatea omului de a-şi construi din materia anorganică instrumente care funcţionează ca prelungiri ale organelor sale. în faza a treia a tendinţei constructive umane intervine un element nou în sensul că tehnica se fundează pe cunoaşterea fenomenelor, iar instrumentul nu mai stă în legătură directă cu corpul uman. Însfîrşit, ultimul moment situat pe traiectoria evolutivă a capacităţii con structive umane este marcat de imprejurarea că actul de construcţie „părăseşte scopul util şi plăsmuieşte *opere care nu interesează decît prin semnificaţia lor. Cind asemenea opere se pot produce, arta apare*". Avem astfel de a face ... cu o lege a patru stări: adaptare organică, instrumentaţie proiectivă, tehnică artificială bazată pe relaţiile dintre fenomene şi care duce la maşină; însfîrşit *construcţie pentru construcţie,* adică artă. *„Arta e oarecum o tehnică ce şi-a uitat scopul.* Nu o mai preocupă decît revelarea unor sensuri cu ajutorul simbolurilor" (32 — p. 198 — sbl.ns.).

Din unghiul acestei teze — de inspiraţie kantiană, evident —, Ralea va consemna că ceea ce particularizează în chip fundamental emoţia estetică „este reacţiunea plăcută (de o plăcere *sui generis)* faţă de reuşita unei alcătuiri artificiale", prin „alcătuirea artificială" înţelegîndu-se fabricarea a ceva menit a nu răspunde unor „trebuinţe organice", adică a unui ceva care „să nu se integreze în determinismul natural. în noţiunea de artificialitate intră, aşadar, un element de gratuitate în raport cu cererile imperioase ale naturii" (32 — p. 192).

Să mai consemnăm aici că, în viziunea sa, imboldul care-l împinge pe om să creeze simboluri este foarte variat. El poate avea ca sursă un impuls de ordin magic sau religios, dorinţa de a crea obiecte care să supravieţuiască sau, pur şi simplu, o tendinţă ludică, o nevoie de distracţie reprezen- tînd un joc de imitaţie, ca o uşurare în momente neacaparate de grija vitală. „Combinate, aceste năzuinţi duc la acea acţiune fabulatorie in care omul visează marile viziuni mitologice ale realităţilor presimtite dincolo de simţuri" (32 - p. 199).

Perspectiva antropologică adoptată de Henri Pieron şi Mihai Ralea se dovedeşte a fi mai rodnică. Ceea ce este esenţial în punctul lor de vedere stă în faptul că ei nu eludează *natura* comună a echipamentului sensibil animal şi uman şi că nu neagă forţa şi valoarea registrului biologic în geneza sensibilităţii estetice umane. Intenţia demersului constă în a pune în valoare ideea (prezentă la Marx, la Max Scheler, Arnold Gehlen sau Blaga) că omul este o *fiinţă naturală*, dar şi *altceva,* că acest „altceva", în cuprinsul căruia intră şi comportamentul estetic uman, este expresia unei îndelungate evoluţii, desfăşurată de la comportamentul animal (instinctual) Ia comportamentul uman

(capacitatea de a reprima şi controla instinctele etc.), prin *mediaţia proceselor antropogenetice.* în aceasta constă cucerirea teoretică incontestabilă a poziţiei lui Henri Pieron şi Mihai Ralea în raport cu teoriile şi concepţiile care-şi fixaseră observaţia şi reflecţia exclusiv în cadrele mecanismului biologic animal. Afirmaţia lui Pieron cum că „studiul singur al funcţiilor organice este cu totul neputincios în a stabili un determinism al conduitelor şi activităţilor umane" evocă un mod de a gîndi mai propriu articulat în raport cu natura fenomenului, iar faptul că antropogeneza este considerată ca fiind indisolubil legată de geneza industriilor deschide — din unghi antropologic — o cale înnoitoare pentru înţelegerea complexităţii problemei de care ne ocupăm.

La rîndul său, Mihai Ralea pune în valoare cîteva din momentele cheie ale antropogenezei: inexistenţa *omului natural* sau *pre-social* (afirmaţie luată ca premisă în demonstraţie); „moştenirea naturală" a omului (idee preluată din antropologia germană); geneza „tendinţelor tehnice" şi „autonomia" în sensul posibilităţi omului de a se desprinde de comportamentele exclusiv utilitare pentru a opta pentru crearea unor opere în care el întruchipează semnificaţii, sensuri şi simboluri, ceea ce Ralea a numit „gratuitatea" unora din actele şi comportamentele specific umane. Este de observat că punctele de vedere pe care tocmai le-am prezentat sînt, în esenţă, corelative.

„Cadrul teoretic cel mai general, în care sîntem hotă- rîţi să privim apariţia omului — declară dintru început Blaga — ni-l oferă doctrina transformistă[11], iar aceasta pentru că „fără acceptarea acestui postulat teoretic nu se va putea face nici un pas înainte în problemele ce se pun în legătură cu fiinţa şi originea omului[11] (33 — p. 25).

Este cît se poate de clar, prin urmare, că antropologia blagiană îşi obţine articularea în perspectiva *ştiinţelor naturii*, în zonele din care îşi poate extrage o informaţie mai solidă şi unde poate găsi — după propria-i expresie — „demonstraţii înconjurate de certitudini[11]. Numai că, potrivit formaţiei sale, acumularea sau, mai exact spus, alegerea faptelor necesare construcţiei va fi strict supravegheată de filosofie. Materialul empiric este supus sistematic unor analize filosofice severe, dar, într-adevăr, eliberate de orice prezumţii dogmatice.

In marile tentative de a dezvălui secretele vieţii, ideea lamarckiană a *transformismului*, de exemplu, i se pare a fi pe deplin legitimă, deosebit de fertilă şi, mai ales, dotată cu harul de a deschide noi orizonturi. Această idee are însă

— apreciază Blaga — doar *o valoare în sine*, întrucît corolarul ei, anume teza „tendinţei spre perfecţionarea vieţii[11], rămîne la Lamarck „viciată de consideraţiuni de provenienţă evident teologică[11]. Ea nu este însă mai

puţin fructuoasă, *dacă este considerată în sine*, disociată, deci, de erorile şi şubrezenia argumentelor în care este învăluită.

Ideea *selecţiei naturale,* formulată de Darwin, aduce în momentul apariţiei sale o mare noutate — apreciază Blaga. „Cu ajutorul ei se încerca întîia oară (în timpurile moderne) să se explice finalitatea *de fado* a organismelor fără a se recurge Ia un principiu finalist conştient, creator[11] (33 — p. 41). Prin această afirmaţie — precizează Blaga — nu trebuie să se înţeleagă altceva decît ideea că „între organism şi mediu a intervenit o convenienţă şi nu că în natură ar acţiona entelehia, ideea, dumnezeu sau principiul vital.[11]

în ceea ce priveşte criteriile de validitate a materialului empiric sub care a fost ilustrată ideea „selecţiei naturale[11]. Blaga se arată a fi destul de sceptic, fapt care-l va determina, în urma unei analize foarte specioase, să pună în discuţie „puritatea filosofică a teoriei darwiniste[11], anume în sensul că marile ei slăbiciuni filosofice nu o pun la adăpost de bănuiala că în articulaţiile ei se infiltrează, totuşi, un „finalism creator, a cărui eludare se încerca prin intenţiile de ansamblu ale teoriei" (33 — p. 44).

Continuîndu-şi operaţiunile preliminare de pregătire a propriei construcţii teoretice, el se va referi în continuare la „*teoria mutaţiilor"*, şi în special ia Hugo De Vries căruia îi reproşează, de-a lungul unei răspicate analize filosofice, că se lansează în multă teorie şi că dispune de un material empiric relativ puţin, situaţie care nu I-ar îndreptăţi să formuleze nu mai puţin de şapte legi ale mutaţiilor. (33 — p. 51). „Nu aflăm aproape nimic asupra factorilor interni sau externi angajaţi de-a dreptul în procesele mutaţionaîe, cu atît mai puţin asupra factorilor care, — presupunînd că mutabilitatea ar fi o însuşire fundamentală a vieţii — ar înîrîna periodic capacitatea mutaţiona!ă“ (33 — p. 51). Reţine însă de la De Vries ideea că evoluţia vieţii este ireversibilă şi limitată. „Printre vederile teoretice generale, de care facem uz în vederile noastre antropologice — spune Blaga — acest aspect trebuie amintit, întrucît ni se pare că e de însemnătate pentru soluţionarea unor chestiuni delicate în legătură cu evoluţia omului" (33 — p. 48).

Mai cu luare aminte se apleacă Blaga asupra teoriei spenceriene, considerată „ca punct de plecare pentru noi cercetări, mai suple". „Mai suple" în sensul că evoluţionis- mul spencerian circumscrie o poziţie care asigură concluzii mai obiectiv fundate, deschideri mai largi de orizont. Pe direcţia intenţiilor sale demonstrative, Blaga valorifică în special intuiţia spenceriană relativă la două tipuri de evoluţie progresivă, anume, „*una pe linia specializării cresclnde a unor organe, alta pe linia unei organizări de nivel superior în general*" (33 — p. 59 s.ns.). Distincţia dintre aceste două tipuri de *evoluţie progresivă* deţine o deosebită importanţă în antropologia filosofică blagiană. Ea va fi în chip organic legată de

problema „conexiunii dintre organism şi ambianţă", dar cu denunţarea concepţiei eronate în virtutea căreia „organismele ar fi cu atît mai bine adaptate la ambianţă cu cît urcăm pe scara evolutivă a vieţii". Din perspectiva acestei corelări, Lucian Blaga formulează prima teză fundamentală a antropologiei sale.

„Evoluţia, cît priveşte raportul dintre fiinţă şi ambianţă, comportă, credem, *sensuri divergente*, şi acestea, precum ne

este permis a presupune, in funcţie tocmai de cele două moduri evolutive ce le-am schiţat, adică pe de o parte în funcţie de evoluţia prin specializare a unor organe, şi pe de altă parte în funcţie de evoluţia prin constituire de noi niveluri de organizare a vieţii. Viaţa nu progresează de la stări de inadaptare la stări de adaptare. Perspectiva aceasta e falsă. Vom avea prilejul de a arăta că viaţa evoluează, îie de la o stare de suficientă armonie în raport cu ambianţa la stări ale unei tot mai intime adaptări (procesul acesta duce cu timpul la o *particulară* îngustare a orizontului ambiant), fie de la o stare de suficientă armonie în raport cu o anume ambianţă la o stare do suficientă armonie cu o ambianţă dezmărginită sau de volum crescut, faţă de cea anterioară" (33 — p. 63, sbl.ns.).

Această primă teză va fi ilustrată atît la nivelul organismelor unicelulare, cît şi la nivelul pluricelularelor, unde „reîntîinim, la fiecare pas, cele două moduri de evoluţie; întîiul constînd în procese de diferenţiere structurală ... şi al doilea în procese ce dau tipuri constituţionale treptat superioare" (33 — p. 60). Este vorba, în ultimă analiză — pe baza materialului empiric cules de biologi şi naturalişti — de disocierea ce se poate face între *evoluţia prin specializare şi evoluţia de nivel.* Este distincţia pe care Blaga a extras-o — ca să spunem aşa — din substanţa evoluţio- nismului clasic (din Lamarck, în special, „care a presimţit-o"), dar pe care va căuta s-o verifice din unghiul celor mai noi cuceriri ale biologiei moderne şi explicit în perspectiva antropogenezei. (Cu referiri la biologul Uexkiil sau la antropologul Hermann Klaatsch ş.a.).

Analizele consacrate verificării disocierii semnalate sînt deosebit de strînse, deosebit de documentate, dar mai ales imposibil de reconstituit chiar şi în argumentele fundamentale. Din întreaga sa desfăşurare, Blaga reţine ideea că din conjuncturile teoretice la care s-a referit se degajă net concluzia că există două feluri de evoluţie a organismelor: „una dintre acestea consistă în procese de specializare a organelor şi conduce inevitabil la o particulară comprimare a ambianţei; a doua, mult mai relevantă, consistă în procese datorită cărora se realizează niveluri de organizare tot mai înaltă si duce la o progresivă dezmărginire a ambianţei" (33 - p. 73).

Exemple clare de specializare şi de „comprimare" — excelent spus — a ambianţei le-am putut întîlni mai înainte în consideraţiile Iui Henri Pieron şi Paul Wernert, exemple extrase tot prin referire la comportamentul instinctual (aici implicit la Blaga). Alte exemple de „specializare" şi de „comprimare a ambianţei" ni le oferă, de asemenea, Ralea şi Andre Leroi-Gourhan, cînd acesta din urmă se referă la aparatul foarte complex al instinctelor. La insecte, de pildă, modul lor de „programare" corespunde unui maximum de „predeterminare genetică" şi

care nu permite decît „o alegere minimă în răspunsuri" (8 — voi. II, p. 17). Iată, altfel exprimată, ideea blagiană a „comprimării ambianţei".

Viaţa, continuă Blaga, are deci două soluţii spre a răspunde presiunilor ambianţei şi anume: o soluţie concesivă, de modificări prin care, specializîndu-se, ea se adaptează cu tot mai multă precizie la o ambianţă tot mai îngustă, şi o soluţie de afirmare, prin realizarea unor constituţii organice superioare, datorită cărora se ajunge la o dezmărginire a ambianţei. în cele două mari procese evolutive ale ei, viaţa se arată condusă de două tendinţe polare: una, de afirmare a relativei sale autonomii, tendinţă ce duce la organizări de nivel tot mai înalt şi care implică o anume rezervă faţă de specializări organice, şi a doua, de concesii făţişe făcute ambianţei, tendinţă ce duce, treptat-treptat, la o adaptare de precizie în raport cu ambianţa (33 — p. 84).

Din acest punct, Lucian Blaga va deschide o largă paranteză explicativă consacrată proceselor de „evoluţie orizontală" (în prelungirea ideii de „specializare") şi de „evoluţie verticală" (în prelungirea ideii de „dezmărginire" a ambianţei) pentru a sublinia *modul ontologic* propriu animalului şi *modul ontologic* propriu omului.

Cu privire la animal, Blaga pune în valoare ideea că „nivelul său de organizare structurală şi formală este, principial, circumscris prin modul său ontologic: animalul «există» întotdeauna într-un mediu al său, decupat prin speciale organe de sesizare din ambianţa totală în care el trăieşte ... Animalul se dovedeşte capabil de a reacţiona ca o alcătuire centralizată în sine faţă de «mediu », pe care el şi-i caută, evitînd pe cît cu putinţă ceea ce nu corespunde reacţiunilor sale posibile ..." (33 — p. 118).

„Fiinţa umană manifestă posibilităţi prin care se depăşesc principial raporturile în care animalul se găseşte cu ambianţa. Mai întîi, omul nu apare în aşa do mare măsură condiţionat de un anume «mediu» ca animalul. Omul, în raport cu ambianţa, devine «subiect» care ia atitudine, care-şi suprimă sau îşi amînă reacţiile (ideea lui Mihai Ralea — n.ns.); ambianţa omului, încetînd de a fi «mediu» stă- pxnit prin instinct, şi devenind orizont obiectiv dominat prin inteligenţă, se *desmârgineşte* mereu. Omul are un orizont concret, care virtualmente este larg ca lumea, nu limitat ca mediul animal. Mai mult: ambianţa umană se complică cu încă un aspect, care în mediul animal nu apare sub nici o formă; acest aspect al ambianţei umane este orizontul necunoscutului (nu numai de suprafaţă, ci şi în adîncime, şi mai ales în adîncime). Orizontul necunoscutului, ca o dimensiune specifică a ambianţei umane, devine principalul factor ce stimulează pe om la cele mai fertile încercări de a-şi revela sieşi ceea ce este încă *ascuns.* Dezmărginirea ambianţei chiar sub forma îmbogăţirii acesteia cu un orizont al necunoscutului, în cazul finţei umane, confirmă odată mai mult

teza, ce o susţinem, cu privire 1a evoluţia verticală, datorită căreia viaţa realizează tipuri constituţionale de niveluri tot mai înalte, care duc la o progresivă dezmărgi- nire a ambianţei. Ga o consecinţă a structurilor şi formelor sale, obţinute prin succesive mutaţiuni verticale, omul se afirmă într-o ambianţă dezmărginită, pînă dincolo de lumea concretă în orizontul necunoscutului. Această enormă dez- mărginire este una din condiţiile esenţiale prin care omul devine ceea ce este: fiinţa creatoare de cultură prin excelenţă" (33 — p. 118—119, sbl.ns.).

Din acest punct se desfac, dealtminteri, toate aripile sistemului filosofic, dar asupra acestei chestiuni vom reveni mai pe larg cu un alt prilej. în problemele care fac obiectul acestui capitol, trebuie subliniată împrejurarea că Lucian Blaga a examinat cu rigoare şi în profunzime teoriile „trans- formiste“ şi „evoluţioniste", în general, relative la *caracterele vieţii şi specificităţii modului uman de a exista în lume.* Deşi, după cum s-a putut observa, el a făcut o *lectură filosofică* a teoriilor supuse cercetării, generalizările sale ni se par a fi pe deplin valabile. *Evoluţia prin specializare şi evoluţia de nivel* sînt tipuri care particularizează, într-adevăr, formele vieţii în colţul nostru de univers. Din această perspectivă, el a făcut o netă distincţie între animal şi om, dar fără a-l scoate din natură pe om, implicînd, în ceea ce priveşte ultimul termen, *dimensiunea socialului şi culturalului.* Evoluţia de nivel se leagă, în ceea ce priveşte omul, de apariţia societăţii. El afirmă cu toată claritatea că aptitudinile şi posibilităţile omului „se dezvoltă firește în strînsă corelaţie cu posibilităţile sale de a-şi alcătui un limbaj, ceea ce implică şi *sociabilitatea* omului... Faptul că omul nu se reduce Ia un mă- nunchi de « primitivisme » şi « insuficienţe »... are ca efect o schimbare de sens a situaţiei precare în care omul se găseşte în raport cu natura. Situaţia precară este destinată de acum să incite fiinţa umană la *productivitatea* specifică de caro ea este capabilă pe temeiul structurilor obţinute prin evoluţia verticală. Iar prin această productivitate specifică omul devine subiect creator de civilizaţie şi cultură" (33 — p. 126 sbl.ns.).

Se pot lesne detecta elemenlele, temele şi motivele prin care antropologia blagiană intră în rezonanţă cu punctele de vedere deja expuse ale lui Henri Pieron şi Mihai Ralea. Vom avea de văzut că, sub anume aspecte, antropologia blagiană consună cu unele din tezele antropologiei lui Max Scheler sau Arnold Gehlen.

într-o lucrare — cu drept cuvînt clasică — de antropologie filosofică, Max Scheler opunea dilatării excesive a importanţei factorului biologic în devenirea omului un alt plan de realitate, anume *planul*

*culturii.* Nu era vorba însă de o „eliberare[11] sau „scoatere[11] a omului din ordinea naturii ci, dimpotrivă, de o mai strînsă fixare a omului în cadrele ei. Aşa cum a rezultat din cele mai sus prezentate, deosebirea dintre om şi animal — în ceea ce priveşte echipamentul sensibil — nu poate fi tranşată, pentru anumite compartimente, în favoarea omului. Scheler consideră (85 — p. 25 şi urm.) că chiar şi în ceea ce priveşte imaginaţia, memoria sau inteligenţa, deosebirile dintre animal şi om s-ar putea să nu fie decît de grad. Suportul deosebirii — arată filosoful german — este cu totul altul şi dezvăluie o cu totul altă natură: deosebirea dintre regnul animal şi cel uman este de ordin *calitativ* şi constă în aceea că omul este *creator de cultură.* Omul este unica „fiinţă" culturală din colţul nostru de univers, „singura care şi-a creat instanţe sociale şi spirituale prin mijlocirea cărora ea caută nu numai şi nu atît să se adapteze mediului, cît să adapteze mediul la sine“ (85 — p. 42). Mai mult încă. Omul dezvăluie o atitudine cu sens de constantă: el prelucrează în chip creator nu numai natura şi forma schimburilor cu ea, ci şi pe sine însuşi. Faptul că omul îşi construieşte instituţii speciale de învăţămînt, instrucţie şi educaţie ţine de „exigenţa emancipării sale interioare[11], pentru că el nu se acceptă pe sine aşa cum a ieşit din mîinile naturii. Omul este fiinţa care se descoperă pe sine şi singura care ţine seama — în acest act de descoperire — de existenţa existentului. Acesta este sensul afirmaţiei lui Max Scheler după care omul este singura fiinţă „deschisă spre lume“. „Dezmărginirea“ lui Blaga şi „deschiderea[11] lui Heidegger nu înseamnă nimic altceva, (lată un punct comun — pe drept cuvînt deosebit de tentant — între aceşti trei mari gînditori). Şi tocmai pentru că omul este o „fiinţă deschisă spre lume[11], el este singura care, ţinînd seama de existenţa existentului, poate să i se opună şi să spună „nu[11]. Prin apropiere se află şi Ralea cu ideea sa, anume că omul este singura „fiinţă absurdă[11] din univers, în sensul că ea poate lua decizii care vin în contradicţie cu instinctul de conservare. Omul se poate opune naturii — continuă Scheler — dar numai întrucît o poate înlocui prin cultură (85 — p. 105 şi urm.). El se descoperă pe sine, dar numai întrucît între sine şi natură aşază cultura. Din acest fapt îşi extrage omul „categoriile sale de orientare[11], de trăire, de creaţie şi de simţire.

Din această suită de teze, deschise, indiscutabil, unor fecunde implicaţii (noi ne-am oprit doar la cîteva), Max Scheler a extras, după cum se ştie, concluzii discutabile, dacă nu de-a dreptul eronate. Receptînd cu integrală adeziune preceptele metafizicii de inspiraţie idealistă, Scheler ajunge să opună în chip absolut cele două planuri: *viaţa* şi *spiritul*, să le considere, în cele din urmă, ca realităţi cu totul diferite şi fără nici o legătură (85 — p. 290 şi urm.). Prin aceasta, gînditorul german întunecă adevărul făcut chiar de către sine evident, că, dacă există viaţă fără spirit, nu poate exista spirit în afara vieţii şi nici dincolo de ea. Nu

mai insistăm aici asupra instanţelor de determinare şi de motivaţie care I-au atras şi împins spre această disjuncţie,

deajuns să mai amintim că din acest punct el a operat o distincţie tranşantă între *lumea lucrurilor* şi *lumea valorilor*.

Punctul de vedere al lui Arnold Gehlen — gînditor de seamă al epocii noastre — decurge din considerarea atentă a cercetărilor contemporane de biologie şi zoologie (86). Concluziile zoologului vienez Otto Storcii, ca şi cele ale zoologului elveţian Adolf Portmann, constituie, printre altele, principalele sale puncte de referinţă. De la primul împrumută ideea „plasticităţii" şi „educabilităţii". Potrivit lui Otto Storcii, deosebirea dintre regnul animal şi om rezidă tocmai în „marea plasticitate ereditară a omului", trăsătură definitorie desprinsă din studiul comparat al *motricităţii* la om şi la animal. El generalizează, adăugind că procesul de diminuare a funcţiei instinctelor a cedat locul unui proces de adaptare prin recurs la un „lanţ de mecanisme", cum ar fi, în primul rînd, creativitatea, inteligenţa şi inventivitatea. „jPlasticitatea“ şi „educabilitatea" sînt considerate ca trăsături definitorii fundamentale ale omului, nu numai în ordine organică (zoo-biologică), ci, mai cu seamă, în ordine mentală (86 — p. 30 şi urm).

Ideea educabilităţii revine ca un adevărat *leit-motiv* şi în cercetările lui Adolf Portmann. Cercetătorul elveţian defineşte omul ca „fiinţă care învaţă", un proces care antrenează acelaşi rezultat: *cultura.*

Beneficiind de investigaţii minuţioase şi realmente fundate, Arnold Gehlen se va preocupa să Ie ridice în planul filosofiei şi al teoriei culturii. In vederile antropologului german, cultura constituie, de bună seamă, un domeniu vast de acţiune, orientat în sensurile adaptării, atît a omului .la mediu, cît şi, mai ales, a mediului la om, dar el consideră foarte importantă întrebarea: de ce omul creează cultură?

Spirit înzestrat cu putere speculativă şi ascuţime dialectică, Gehlen aduce în prim plan *domeniul biologicului,* domeniu pe care-l va considera însă din alt unghi. De la natură, observă el, omul nu primeşte un echipament sensibil susceptibil să-i asigure, prin însăşi acest fapt, supravieţuirea. Natura nu I-a înzestrat pe om nici cu musculatură puternică, nici cu ghiare sau blană, cu un văz sau cu un auz deosebit. Sensul general al observaţiilor lui Gehlen este acesta: plas- ticîtatea şi marea disponibilitate a omului este opura naturii. Omul s-a fixat în mediu ca fiinţă superioară în raport cu întreg regnul animal pentru că echipamentul sensibil animal a fost înlocuit cu *„echipamente şi atitudini culturale*“ (86 — p. 50—51). Gehlen se apropie de fondul concepţiei sale observînd că acest proces de substituire nu poate fi pus exclusiv în seama culturii şi că, dimpotrivă, a fost amorsat încă în hotarele naturii. Tensiunea dintre om şi mediu a făcut posibilă geneza echipamentului cultural şi, ca urmare, marea eficienţă a comportamentelor umane în

mediul natural (86 — p. 120 şi urm.). In spiritul concepţiei lui Gehlen işi face loc ideea (anticipată cumva de Mar ) că natura se prezintă, în raport cu sfera culturii, în ipostază de cauză. Evident, exclusiv în sensul că natura a făcut posibil (prin- tr-o accentuată *cerebralizare*) dezvoltarea procesului de substituire, cel puţ'n parţială, a echipamentului sensibil animal, cu echipamentul cultural uman. Numai că omul, continuă Gehlen, n-ar putea realmente supravieţui în afara principalei sale creaţii —, societatea cu instituţiile ei (86 — p. 235 şi urm.). Nu numai că în societate şi prin societate, omul işi sporeşte cîmpul său de acţiune, dar numai în cadrele ei sînt posibile comportamente care-i sporesc dominaţia asupra naturii.

Valorificînd în chip original informaţia provenită din domeniul biologiei, Arnold Gehlen depăşeşte despicarea dualistă (natură-spirit) prin care sfîrşeşte demonstraţia lui Max Scheler, conturînd astfel, pe o direcţie materialistă net articulată, o ipoteză interpretativă de certă autoritate. Poziţia lui Gehlen asigură concluzii fertile nu numai în chestiunea relativă la trecerea de la simţul natural la simţul uman. El aduce, totodată, o contribuţie decisivă, din perspectiva sistemului contemporan de categorii, la abordarea raportului dialectic dintre natură şi cultură.

Din rîndurile precedente s-a putut reţine faptul că atît Henri Pieron, cît şi Mihai Ralea, dar şi Blaga (în felul său) au atras atenţia asupra *aspectelor tehnice* ca elemente inseparabile ale procesului hominizării. O subliniere aparte dată acestei chestiuni o datorăm lui Andre Yaragnac şi colaboratorilor săi (34).

Tehnica este semnul distinctiv al umanităţii născinde. Exact în sensul precizărilor lui Marx — după cum vom vedea imediat — Varagnac va afirma răspicat şi cu deplin temei că nu există animale tehnicieni. în timp ce animalele fasonează cu organele lor naturale, omul fabrică recurgînd la uneltele pe care le-a fabricat. „Nu există tehnici animale. Tehnica nu începe cu actul de a fabrica; ea începe cu fabricarea unui obiect servind la a fabrica, adică prin unealtă" (34 — p. 61). De aceea, originalitatea omului nu constă în a acţiona asupra lumii materiale independente de el, pentru că toate animalele fac acest lucru: pasărea, furnica sau castorul, albina sau păianjenul. Pentru animal însă, totul nu este decît un demers către scopurile instinctului său. Omul în schimb consideră mijlocul ca mijloc. El îl observă analizîndu-i funcţionarea: aceasta este principala diferenţă dintre instinct şi inteligenţă, iar pentru trecerea de Ia una la alta antropologii apreciază că au trebuit să treacă peste 600.000 de ani (34 — p. 61). Acest simplu fapt — adică fabricarea unui lucru destinat să fabrice un alt lucru — a deschis omului o cale evolutivă cu totul diferită: aceea a operaţiunilor mecanice dominate de

legi inteligibile. Acţiunea unei fiinţe vii asupra alteia este obscură — spune Andre Varagnac. „Aceea a unui lucru asupra altui lucru este relativă şi clară. Mai mult încă, este uniformă şi susceptibilă să fie indefinit produsă. Oricare ar fi partea de magie pe care spiritul (preistoric n.ns.) o inserează aici, orice acţiune materială comportă un aspect mecanic. deci cel puţin virtual logic“ (34 — p. 62). Astfel, unealta nu este un simplu lucru, ci un anumit tip de efecte mecanice. Unealta este ideea concretă a unui mecanism. Orice utilaj, orice unealtă în genere, este o şcoală de logică, în ciuda frînelor de tot felul, evoluţia tehnicilor este pătrunsă de logică, factor în absenţa căruia această evoluţie însăşi nu ar fi fost posibilă (34 — p. 62 — 64). Prin aceste observaţii, anticipăm critica pe care preistoricienii şi oamenii de cultură în general din secolul nostru au adus-o lui Levy-Bruhl, gînditorul care a emis teza atitudinii şi „mentalităţii pre- logice" proprii omului preistoric \ „A fabrica — se spune în lucrarea citată a Iui Andre Varagnac — înseamnă a şti să discerni nu numai modul de fabricaţie a silexului cioplit, dar şi genul de acţiune pe care îl poate exercita asupra lumii exterioare[11] (34 — p. 73). Din acest punct, se trece la descrierea familiilor de unelte din paleoliticul inferior, a modului lor de întrebuinţare, pentru a se insista asupra condiţiilor şi modului de apariţie a „uneltelor compozite[11] (34 — p. 82 şi urm.), precizîndu-se că odată cu omul din Neander- tfaal se face trecerea — un mare salt, de fapt — de la *instrumentul simplu* la *instrumentul compozit.* Din acest unghi este pusă în valoare ideea că omul artizan — *Homo faber* — acoperă cu creaţiile sale întreaga durată a timpurilor cuaternare.

Istoria filosofiei aduce dovezi clare în legătură cu faptul că chestiunea statutului şi destinului omului în lume a constituit o preocupare timpurie. Dar dacă un Platon şi un Aristotel ne-au lăsat în acest sens doar tatonări, cîteva idei răzleţe, gîndirea filosofică modernă, prin Kant, Fichte, Hegel şi Marx îndeosebi, a dat un contur net, filosofie întemeiat, acestei foarte importante chestiuni. Kant, în special, are marele merit de a fi meditat asupra temeiurilor metodo- logico-critice ale conceptului de creativitate, considerat din perspectivă epistemologică, pentru ca Fichte şi Hegel să fi abordat acest concept din perspectivă ontologică. Hegel, dar în general filosofia clasică germană, a pregătit concluziile lui Marx cu privire la muncă (şi la practică) înţeleasă ca temei ontologic al umanului şi socialului. Iată în acest sens ideea hegeliană cu drept de postulat teoretic:

„... conform laturilor particulare şi finite ale dorinţelor, trebuinţelor şi scopurilor sale, omul nu se găseşte mai întîi *numai* în general în relaţia cu natura, cu natura exterioară, ci, mai precis, în raport de *dependenţă.* Această relativitate şi lipsă de libertate repugnă idealului, iar omul,

pentru a putea deveni subiect al artei, trebuie din această cauză să se fi eliberat deja de muncă şi de nevoie şi să fi pus capăt dependenţei sale. Actul concilierii celor două laturi poate avea apoi un *dublu* punct de plecare, întrucît, *în primul rînd,* natura, din parte-i, oferă omului cele trebuiucioaae, şi, în loc să pună piedici în calea intereselor şi scopurilor lui, ea, din contra, li se oferă de la sine, favorizîndu-le pe toato căile. Dar, *în al doilea rînd,* omul are trebuinţe şi dorinţe pe care natura nu e în stare să le satisfacă în chip nemijlocit.

In aceste cazuri el e nevoit să-şi obţină îndestularea necesară prin mijlocirea propriei sale activităţi; e nevoit să pună stăpînire pe lucrurile naturii, să le îndrepte, să le formeze, să înlăture ceea ce este jenant prin îndemînare cîştigată prin propriu efort şi să transforme astfel exteriorul în mijloc cu ajutorul căruia el este în măsură să se dezvolte conform tuturor scopurilor sale“ (87—1, p. 261).

După cum se poate observa, Hegel pune în valoare *caracterul institutiv al muncii*, al practicii umane în general, în procesul realizării de sine a omului. Omul este *natură,* este legat, dependent de ea, dar numai prin actele sale creatoare omul se poate desprinde de ea. *Idealul* uman apare, deci, la intersecţia naturalului şi spiritualului — acest din urmă termen constituindu-se în actele intervenţiei specifice omului asupra naturii.

în vastul registru problematic al ideii pe care ne-am propus s-o desfăşurăm în acest capitol, Karl Marx propune o seamă de distincţii şi concepte, care fixează pregnant nivelele ei de primă importanţă, chiar dacă nu s-a făcut în chip expres apel la datele antropologiei preistorice sau ale psiho- sociologiei etc. Modul în care Marx a pus temeiurile antropologiei sale filosofice adînceşte cu încă un pas efortul de înţelegere a trecerii de la simţul natural 1a simţul uman.

Tezele cele mai importante ale antropologiei lui Marx sînt cuprinse în lucrarea *Manuscrise economico-filosofice din 1844* (35). *Problema devenirii omului ca om este tratată aici ca evoluţie bio-psihologică şi socială deopotrivă.* Marx subliniază în primul rînd faptul că „omul este în mod nemijlocit o *fiinţă naturală.* Ga fiinţă naturală, şi mai cu scamă ca fiinţă naturală vie, el este, pe de o parte, înzestrat cu *forţe naturale,* cu *forţe vitale,* este o fiinţă naturală *activă;* aceste forţe există în el ca predispoziţii şi aptitudini, ca *porniri;* pe de altă parte, ca fiinţă naturală, corporală, sensibilă, obiectuală, omul, ca şi animalele şi plantele, este o fiinţă *care suferă,*

o fiinţă condiţionată şi limitată, cu alte cuvinte *obiectele* porniţilor sale există în afara lui ca *obiecte* independente de el, dar aceste obiecte sînt *obiecte* ale *trebuinţelor* sale; obiecte indispensabile, esenţiale pentru manifestarea şi afirmarea forţelor lui esenţiale. Faptul că omul este o fiinţă corporală, înzestrată cu forţe naturale, o fiinţă vie, reală, sensibilă,

obiectuală, înseamnă că el are ca obiect al fiinţei sale, al

manifestărilor salo vitale *obiecte* reale, sensibile, cu alte cuvinte că ei poate să-şi *manifeste* viaţa numai pe obiecte reale, sensibile. *Foamea* este o *nevoie* firească naturală; de aceea pentru satisfacerea şi potolirea ei, ea are nevoie de o *natură* în afara ei, de un obiect în afara ei. O fiinţă care nu îşi are natura în afara sa nu este o fiinţă naturală, nu participă la viaţa naturii ..." (35 — p. 617).

în acest pasaj, Marx pune în valoare datele care ţin de „natura originară" a omului sau, altfel spus, de fiinţa sa „naturală[11], fiinţă care — aşa cum va sublinia Engels mai tîrziu — „prin carne, creier şi sînge aparţine naturii[11]. Viaţa omului se desfăşoară în strînsă conexiune cu natura. „Gînd spunem că viaţa fizică şi spirituală a omului se află in strînsă conexiune cu natura, aceasta nu înseamnă altceva decît că natura se află în strînsă comuniune cu ea însăşi, căci omul este o parte a naturii[11] (35 —■ p. 555). Ca parte a naturii, fiinţa umană întreţine cu ea raporturi sensibile, naturale, imediate: a vedea, a gusta, a simţi etc.

Punînd în evidenţă datele care particularizează omui ca *fiinţă naturală*, Marx subliniază, concomitent, dialectica concretă a celor doi termeni — natura şi omul ca fiinţă naturală — o relaţie care, în vederile sale, are un caracter tensional: omul este o fiinţă „condiţionată şi limitată[11] — trăsături structurale care ţin de împrejurarea că obiectele „pornirilor[11] lui sînt totdeauna date în afara lui „ca obiecte ale trebuinţelor lui[11], dar totdeauna independente de el. Omul este o fiinţă care suferă (nu în sensul filosofiei existenţialiste, ci în sensul că omul, ca *fiinţă sensibilă*, are în afara sa obiectele sensibilităţii sale). Ca urmare, între om şi natură apare o tensiune care va face din om o fiinţă pasională. Marx scria în acest sens foarte clar că „omul ca fiinţă obiectuală, sensibilă, este o fiinţă care *suferă;* şi pentru că el simte aceasta, este fiinţă pasională. Pasiunea este forţa esenţială a omului, care se îndreaptă, cu toată energia, spre obiectul său[11] (35 — p. 618). între om ca *fiinţă naturală* şi natură există, prin urmare, o stare tensională, generată de necesitatea satisfacerii pornirilor şi „forţelor lui vitale[11] (instinctele), act care-i mobilizează „forţele esenţiale[11], cum ar fi, printre altele, pasiunea.

Dezvoltîndu-şi in continuare modelul său antropologic, Marx pune în valoare o altă determinaţie.

„Omul" — explică el — „nu este numai o fiinţă naturală; el este o *fiinţă naturala omenească.* El trebuie să se afirme şi să se confirme ca fiinţă generică atît în existenţa sa cît şi în conştiinţa sa... Natura, nici in sensul obiectiv nici în cel subiectiv, nu-i este dată nemijlocit fiinţei omeneşti într-un mod adecvat. Şi după cum tot ce este natural trebuie să.se nască, tot aşa şi omul îşi are actul naşterii sale *istoria*, care este însă ceva cunoscut pentru el, şi din această cauză, este o naştere care se suprimă pe sine în mod conştient ca naştere. Istoria este adevărata istorie

naturală a omului*[1] (35 — p. 618).

Marx distinge, prin urmare, două determinaţii antropologice extrem de importante pentru explicarea omului. El vorbeşte, pe de o parte, despre om ca *fiinţă naturală* (concept circumscris în perspectiva înzestrării bio-psihice: „forţe vitale", „porniri", „trebuinţe", „senzaţii", „pasiuni"), iar pe de altă parte despre om ca *fiinţă naturală omenească* (concept circumscris prin referinţă la *istorie*, la conştiinţa de sine a omului, la omul ca „fiinţă generică").

Determinările lui Marx cu privire la om ca *fiinţă naturală* cuprind, deci, referinţe exprese la relaţia tensională dintre om şi natură, dintre „stratul forţelor sale vitale" şi natură ca obiect al trebuinţelor sale existente în afara sa. In dinamica (istorică) a acestei relaţii a putut omul, ca fiinţă naturală socială, să-şi dezvolte aptitudinile, răspunzînd la stimulii exteriori în aşa fel îneît să-şi poată multiplica şansele de supravieţuire. Problemele care, în acest fel, i s-au pus fiinţei pre-umane s-au concretizat, ca urmare, în cunoaşterea din ce în ce mai adecvată a mediului, în lărgirea capacităţii ei de *adaptare*, mai ales în sensul găsirii de noi mijloace pentru satisfacerea exigenţelor sale vitale, în *descoperirea* unor noi mijloace de satisfacere, în primul rînd a nevoii de hrană. In relaţia sa tensională cu mediul său de viaţă, fiinţa pre-umană şi-a dezvoltat aptitudinea de a primi, şi totodată de a transmite, stimuli şi de a acţiona în perspectiva unor scopuri bine stabilite. Marx, după cum am văzut, pune în valoare cu deosebire *comportamentul activ* al omului ca fiinţă naturală. Trecerea de la fiinţa naturală pre-umană (ante- socială) la *fiinţa naturală omenească* (concept în care Marx leagă în chip indisolubil omul ca parte a naturii de istorie şi societate ca desfăşurare naturală a fiinţei lui) are la bază raportul tensional cu natura, cu lumea in genere, un raport
în care energiile biopsihice puse în joc („pasiunea", de exemplu, în sensul conferit de Marx), au condus la „descoperirea muncii" şi, prin urmare, la instituirea *formelor umane* de satisfacere a trebuinţelor izvorîte din sfera energiilor şi „forţelor vitale" ale omului. „Munca este o condiţie de existenţă a omului, independentă de orice formă socială, o necesitate naturală eternă, care mijloceşte schimbul de substanţe dintre om şi natură, adică însăşi viaţa omului". Că raportul tensional amintit s-a constituit ca sursă primară a activităţii omeneşti şi ca forţa decisivă în descoperirea muncii şi pe baza muncii, în determinarea *socio-istorică* a omului, rezultă cu toată claritatea din cercetările şi demonstraţiile ulterioare ale lui Engels.De-a lungul proceselor care au dat conţinut acestui raport au apărut premisele genetice ale *simţului uman*, a avut loc transformarea *calitativă* a instinctului animal în instinct uman, s-a produs, în ultimă analiză, *umanizarea* fiinţei pre-umane (ante-sociale). Formarea şi dezvoltarea capacităţii de percepere, realizată prin

„acumularea şi ordonarea experienţelor" (acte in care este antrenată gîndirea), facultatea receptivă mai bogată a simţurilor şi, în acelaşi timp, mai precisă — întreaga această dezvoltare a fost pregătită încă p3treapta animală. Din unghiul acestor determinaţii, M animal sub conceptul de „*activitate liberă*".

„Animalul" — citim în *Manuscrise* ... „se confundă nemijlocit cu activitatea sa vitală. El nu se distinge de ea. Ei este această activitate. Omul face însă din activitatea sa vitală obiectul voinţei şi al conştiinţei sale. El are o activitate vitală conştientă. Aceasta nu este o determinare cu care el se contopeşte nemijlocit. Activitatea vitală conştientă este aceea care îl deosebeşte pe om de activitatea vitală a animalului. Tocmai prin aceasta şi numai prin aceasta el este o fiinţă generică. Sau: el este o fiinţă generică, adică propria sa viaţă constituie pentru el un obiect tocmai pentru că el este o fiinţă generică. Numai de aceea activitatea sa este activitate liberă" (35 — p. 555). Iată şi o altă precizare în acest sens: „... Omul nu se limitează la a modifica forma elementului din natură, ci el îşi realizează totodată scopul său pe care îl cunoaşte, care determină legic modul şi caracterul activităţii lui şi căruia el trebuie să-i subordoneze voinţa sa".

Marx pune aici accentul pe ideea că munca este o *instituire teleologică,* actul care marchează prin salt naşterea unui nou tip de obiectualitate, o instituire, deci, care introduce în existenţă o schimbare calitativă. De la conceptul de „activitate liberă“ (care nu se reduce, în vederile lui Marx, doar la aceste determinări) se trece la specificarea „naturii umane a trebuinţei[11] —, chestiune care dezvoltă importante consecinţe în ordinea problemelor care fac obiectul acestui capitol.

„Crearea practică a unei *lumi de obiecte, prelucrarea* naturii neorganice, este autoafirmarea omului ca fiinţă generică. E drept că şi animalul produce. El îşi clădcşte un cuib, sau un adăpost, ca albina, castorul, furnica etc. însă el produce numai ceea ce îi trebuie nemijlocit lui sau progeniturii sale; el produce numai sub im periul necesităţii fizice imediate, pe cînd omul produce chiar cînd e liber de necesitatea fizică şi produce cu adevărat abia atunci cînd e liber de ea; animalul se produce numai pe sine însuşi, pe cînd omul reproduce întreaga natură; produsul lui (al animalului) aparţine nemijlocit corpului său fizic, pe cînd omul stă liber în faţa produsului său. Animalul modelează materia numai pe măsura şi după trebuinţa speciei căreia îi aparţine, pe cînd omul ştie să producă pe măsura oricărei specii şi ştie să imprime pretutindeni obiectului măsura care-i este inerentă ; de aceea omul modelează materia şi potrivit legilor frumosului[11] (35 — p. 556).

în legătură cu această chestiune, antropologi contemporani (Gourhan, de exemplu) aduc confirmări cum nu se poate mai revelatorii. La animal, unealta şi gestul se confundă într-un singur organ în care

partea motrice şi cea care acţionează nu oferă între ele nici o soluţie de continuitate. Cleştele crabului şi piesele sale mandibulare se confundă cu programul operatoriu de-a lungul căruia se traduce comportamentul de achiziţie alimentară al animalului (8 — voi. II, p. 35—36). La animal, operaţiunea tehnică îmbracă întotdeauna un caracter instinctiv.

Prin urmare, între problematica „naturii umane a trebuinţei[11] şi „obiectivarea forţelor esenţiale[11] ale omului există o strînsă legătură. Sînt de fapt, concepte reciproc-implicate unul în substanţa celuilalt- Tot ce creează omul în societate „devine pentru om realitatea propriilor sale forţe esenţiale,

toate obiectele devin pentru el *obiectivarea* lui însuşi ca obiecte care-i confirmă şi îi realizează individualitatea". Cum devin obiectele lumii obiectele omului ? Aceasta — explică Marx — depinde de *natura obiectului* şi de natura *forţei esenţiale* corespunzătoare acesteia; căci tocmai modul, *modul de a fi determinat* al acestui raport constituie modul de afirmare specific, real. Ochiul percepe obiectul altfel decît urechea şi obiectul ochiului este altul decît al urechii. Specificitatea fiecărei forţe esenţiale este tocmai esenţa ei specifică, deci şi modul specific al obiectivării ei, al existenţei ei obiectuale reale, vii. De aceea, omul se afirmă în lumea obiectuală nu numai in gîndire, ci şi cu toate simţurile sale".

Modul de afirmare a „forţelor esenţiale", modul „obiectivării lor, dezvoltă consecinţe importante în sfera gîndirii estetice în general, în ordinea genezei artei în mod special.

Simţurile umane (ca „forţe esenţiale" ale omului) se leagă istoric şi ontologic de simţul natural, dar omul a generat acel nucleu de „forţe esenţiale" şi condiţii care i-au pregătit comportamentul sensibil pentru un mod propriu de afirmare. Sentimentul estetic şi atitudinea estetică nu sînt ceva dat, ci fenomene care au „devenit" şi s-au împlinit de-a lungul unor procese pe fondul cărora s-au grefat realităţi de ordin superior — societatea —, cadru care a imprimat condiţiei umane o nouă turnură. Este vorba de posibilitatea omului de a se afirma în lumea obiectuală nu numai prin gîndire, ci şi cu toate simţurile sale.

„... *simţurile* omului social sînt altele decît cele ale omului nesocial; abia prin bogăţia obiectual desfăşurată a fiinţei umane se formează, sau în parte se şi creează, pentru prima oară, bogăţia simţirii *umane* subiective: o ureche muzicală, un ochi care percepe frumuseţea formei etc., pe scurt, *simţuri* capabile de desfătări omeneşti şi care se afirma ca forţe esenţiale *umane.* Căci nu numai cele cinci simţuri, ci şi simţurile aşa-zis spirituale, simţurile practice (voinţa, dragostea et,c.), într-un cuvint simţirea *umană*, natura umană a simţurilor se formează numai graţie existenţei obiectului *corespunzător,* graţie naturii *umanizate.* Formarea celor cinci simţuri este opera întregii istorii de pînă acum. *Simţirea* stăpînită de trebuinţa practică brută are numai un sens mărginit ... Omul sărac, copleşit de griji, este insensibil chiar şi la cea mai splendidă privelişte; neguţătorul de minerale vede numai valoarea mercantilă, nu şi frumuseţea şi natura proprie a mineralului, el este lipsit de simţ mineralogic. Obiectivarea esenţei umane — atît sub raport teoretic, cît şi sub raport practic — a fost deci necesară atît pentru umanizarea simţurilor omului, cît şi pentru crearea *simţului uman* corespunzător întregii bogăţii a esenţei umane şi naturale[11] (35 — p. 580—581 — s.ns.).

Comportamentul seriei animale, ca şi evoluţia acestuia, are la bază şi se explică prin necesităţile adaptării la mediu. Întreaga conduită a animalului e circumscrisă în sisteme preformate şi specializate — instinctele —, sisteme care nu-l pot adapta decît la medii care nu se schimbă sau se schimbă foarte puţin. Seria animală e înzestrată cu un bagaj de auto- matisme graţie căruia utilizează mediul în scopul supra-vieţuirii. Circuitul şi energia reflexelor sînt angajate în mediu pe această unică direcţie. Progresul seriei animale — mai ales in ceea ce priveşte primatele superioare — nu poate fi însă contestat. Plăcerii sau durerii fizice, care nu provoacă în general decît reacţii brutale şi neanunţate, li se adaugă primele reglări sentimentale ale conduitei (oboseală, bucurie, tristeţe) ca şi fenomene emoţionale elementare (frică sau nervozitate). Evoluţia afectivă a animalelor se opreşte însă în acest punct. De consemnat ar fi faptul că — sub raport filosofic — gîndirea secolului al XVIII-lea (dar şi după aceea) opta pentru o radicală dihotomie: sau identitate substanţială între lumea animală şi cea umană, sau deosebire esenţială sub toate raporturile şi nivelele lor de existenţă. Disparitatea la care ne referim a alimentat apoi — în conjuncturi ideologice în care a intervenit şi teologia — opoziţia dintre *material* (lumea animală) şi *spiritual* (lumea umană), iar mai apoi şi în contexte moderne, opoziţia dintre geologie şi sociologie, dar mai ales opoziţia dintre natură şi cultură, chestiune care mai acaparează şi astăzi atenţia unor gîndi- tori. Cît priveşte valoarea dihotomiei în discuţie şi a lanţului de opoziţii pe care le-a generat, nu mai încape nici o îndoială: toate ipotezele şi teoriile consultate în perspectivele acestui prim capitol se înscriu pe o direcţie contrară. Referindu-se la această confruntare, Georg Lukâcs consideră cu deplină îndreptăţire că „descrierea oricît de precisă a diferenţelor psiho-fizice dintre om şi animal va trece pe lingă faptul ontologic al saltului (şi al procesului real în cave el se înfăptuieşte) atîta timp cît nu va fi în stare să lămurească apariţia acestor caracteristici ale omului pe baza existenţei sale sociale[11] (36 — p. 173).

în *Ontologia existenţei sociale,* Georg Lukâcs îşi ia misiunea de a determina forţele motivante ale *saltului*, dar fără a-l scoate pe om din natură. Prin muncă s-a realizat „separaţia, devenită conştientă, între subiect şi obiect[11]. Această separaţie („dualitate[11]) este un produs necesar al procesului muncii şi, totodată, baza pentru modul de existenţă specific uman. Tocmai prin această dualitate omul se desprinde din lumea animalelor (36 — p. 199), iar echipamentul său sensibil primeşte alte moduri de manifestare. Munca est? vehicolul autoafirmării omului ca

om. „Odată cu aceasta autorealizare care, evident, înseamnă o retragere a graniţei naturii („desmărginirea[11] lui Blaga — n.ns.) şi în om, dar desigur niciodată dispariţia acesteia, depăşirea ei totală — omul păşeşte într-o nouă existenţă care se întemeiază pe ea însăşi: existenţa socială[11] (36 — p. 217). Acesta este, in esenţă, sensul ideii lui Marx potrivit căreia „sentimentul estetic[11] se leagă, istoric, de simţul natural, dar că simţurile naturale au devenit umane în momentul în care obiectul lor a devenit un obiect social-uman.

Omul a devenit om prin muncă şi datorită muncii s-a produs pe sine însuşi ca om producînd unelte. Munca în general îmbogăţeşte, extinde şi adînceşte facultăţile prin care omul îşi apropie, domină şi reflectă realitatea. Munca, de asemenea, îmbogăţeşte, extinde şi intensifică facultăţile sensibile ale omului. Geneza atitudinii estetice este prezentă în actul muncii. Nu este vorba, prin urmare, de a pune înaintea muncii un instinct estetic primitiv, o abstractă voinţă de artă, care s-ar fi dezvoltat apoi în relaţie cu condiţii considerate a fi extraestetice. Arta apare odată cu viaţa socială şi e determinată de condiţiile generale ale muncii şi vieţii omeneşti. Originea artei se încrucişează cu aceea a muncii.

în desfăşurarea muncii şi in sistemul muncii au apărut artele ritmice, muzica, dansul şi poezia. Evident, munca nu e singură răspunzătoare de originea artelor. Este vorba de faptul decisiv că evoluţia estetică se împleteşte cu evoluţia tehnică. în cele ce urmează ne vom referi la cîteva poziţii
— aparţinînd preistoricienilor în special — care, din acest unghi darimplicînd şi alţi factori umani, ne furnizează date deosebit de revelatoare în legătură cu sensibilitatea estetică a omului preistoric.

## FACTORII UMÂMi IMPLICAŢI ÎN COMPLEXUL GENETIC AL ARTEI

Trecerea de la simţul natural la simţul uman răinine, do bună seamă, una din problemele cele mai complete şi mai delicate ale antropologiei fizice, culturale şi filosofica. Evident, importantă nu este întrebarea dacă acest aspect a primit, şi cu siguranţă că va mai primi, soluţii divergente, ci faptul că epoca noastră a înţeles îndeajuns de limpede că cercetarea trebuie îndrumată — aşa cum am încercat si ilustrăm în capitolul precedent — spre procesele de homini- zare a fiinţei pre-umane, şi că această trecere, la rîndul ei, poate fi în chip satisfăcător explicată prin *geneza însăşi a muncii.*

Un alt orizont problematic pe care-l deschid momentele hominizării, şi care necesită a fi mai îndelung investigat, se cristalizează în jurul întrebării relative la *diversificarea şi intensificarea sensibilităţii umane în general, la constituirea, diversificarea şi intensificarea sensibilităţii cu sens estetic în special.* întrebarea ar fi aceasta: odată „simţul uman" apărut, care ar mai fi factorii umani implicaţi în *geneza sensibilităţii estetice,* factori care, într-un fel sau altul au condus, de-a lungul unor împrejurări deosebit de complexe, la *experienţa estetică* şi *artistică* propriu-zise ?

în perspectivele ştiinţei preistoriei contemporane — aşa cum vom avea

de văzut în cele ce urmează — ideea că munca stă la originile artei este un adevăr de necontestat. Dar, *singură* munca (Marx avertiza .mai de mult asupra acestei chestiuni) nu poate oferi explicaţia totalităţii pro- caselor genetice ale artei. Motiv pentru care, modurile alcătuirii, diversificării şi „intensificării subiectivităţii*[4] individului (in înţelesul lui Georg Lukâcs) în matca sensibilităţii cu sens estetic constituie astăzi o temă predilectă de cercetare pentru mai multe discipline ştiinţifice.

Geneza „sentimentului artei[44] este urmărită de Henri Breuil, ca şi de alţi preistoric-ieni, în primul rînd pe firul evoluţiei tehnice. El apreciază că în cursul acestui enorm interval de timp, după debuturile vîrstei pietrei vechi pînă 'la o dată avansată a ultimei glaciaţiuni, „singura manifestare care poate — *lato sensu* — mărturisi ceva în legătură cu sentimentul artei este regularitatea suprafeţelor şlefuite a uneltelor, cu deosebire cu două feţe, ale epocilor auche- ■leene şi ulterioare[44] (37 — p. 106). Abilul artizan care a şlefuit aceste securi — observa Breuil — nu era insensibil la regularitatea armonioasă a operei sale. Dar ea nu este *încă* o veritabilă operă artistică. „Ea depune mărturie că un anumit aspect armonios, agreabil vederii, a putut fi atins şi căutat conştient, pornind de la procesele tehnice ce produceau efecte ritmate: ritmul mîinii care lucrează, repetiţia ornamentală a elementelor, inciziile transversale sau longitudinale, paralele sau întretăiate, în serii simple sau multiple, uneltele din os sau lemn. Toate aceste elemente, odată remarcate şi reproduse pentru plăcerea procurată autorului şi semenilor .săi constituie *o artă decorativă de origine tehnică*, artă care, in chip firesc, se dezvoltă din ce în ce pînă in zilele noastre, în pas cu înseşi aceste tehnici[44] (37 — p. 107 — subl.ns.).

Urmele muncii — spune el în altă parte — vor deveni, după ce vor da rezultate utile, elemente de artă: ritmul inciziilor repetate va fi apreciat şi reiterat, fie pentru un motiv practic, fie pentru a face un obiect uzual sau decorativ, fie pentru a consacra un obiect magic sau religios (37 -- p. 39). Dar în afară de sursa sa tehnică, arta decorativă mai are şi altele. Detaşarea cărnii vînatului de pe oase a imprimat şi încrustat în chip firesc linii paralele care nu mărturisesc doar hazardul descărnării, ci o operă intenţională care transpune o linie întîmplătoare de decoraţie (37 — p. 42). Anumite obiecte, precum săgeţile, de exemplu, erau destinate să fie fixate într-un miner prin anumite legături etc. De aici au apărut noi elemente ale decoraţiei sau de care decoraţia

a profitat: inciziile menite să asigure ataşarea adecvată a mîinii pe mîner, striaje săpate pe suprafaţa de contact a uneltei pentru a permite o aderenţă mai fermă a mîinii. O altă sursă a „decoraţiei geometrice[11] (în special în epoca neolitică) provine din primele vase ţinute în panere. Panerul odată suprimat, zigzagurile şi amprentele de tot felul au fost imitate si întărite cu mîna sau cu unelte cu vîrf ascutit (37 — p.' 43).

Menţionind aceste lucruri în legătură cu diferitele surse ale „artei decorative[14], Breuil trece la *arta figurativă.* Sursele ei ar putea consta în acele reprezentări „dramatice[11] în care actorul îşi imita modelul în atitudinile sale. Făcînd acest lucru, el *completa asemănarea* cu modelul printr-un fel de „mascaradă mimată[11]. *Iluzia* a început a fi, apoi, amplificată prin utilizarea pieilor de animale. în acest fel, din „dramatică[11] *asemănarea devenea fizică,* ea fiind rezultatul unei „fabricaţii[11]. „Din acest moment — urmează Breuil — statuia, sculptura în ronde-bosse, a devenit posibilă la om, imaginea devenind independentă de actor. Omul, din acel moment, a cucerit facultatea de a recunoaşte în nori, ca şi în crăpăturile rocilor, formele naturale asamănătoare acelora pe care el se străduia să le fabrice. El a putut, astfel, să ajungă uneori să accentueze « pietrele-figuri » — simple jocuri ale naturii[11] (37 — p. 107). Se face imediat precizarea că numai cu apariţia lui *Homo sapiens,* către mijlocul ultimei epoci glaciare, arta figurativă a apărut în manifestările ei *non-echivoce:* unele pe pereţii cavernelor sau în adăposturile de sub roci, altele pe fragmente de os, ivoriu sau corn de cervide.

In prelungirea acestor consideraţii, abatele Breuil face observaţia deosebit de importantă că arta de „origine tehnică[11] sau „decorativă[11] nu este „artă figurativă[11]: aceasta comportă diverse elemente. Mai întîi un element mental, care constă în *identificarea asemănării* date şi plăcerea de a o constata, adică *imitaţia;* apoi un gest de selecţie sau de reiterare, dirijat de voinţa de a conserva pentru sine, de a perfecţiona sau de a realiza din nou imaginea înţeleasă, adică *mimetismul* (37 — p. 39). Ideea de *asemănare,* adaugă el$_T$ mai are însă şi alte surse concomitente. Decorarea feţei la neo-zeelandezi a generat o serie strînsă de manifestări; întreaga artă figurativă şi chiar decorativă au derivat de aici, din faţa umană tatuată. Dar există o altă şi foarte bogată sursă pentru popoarele vinătoreşt-i, anume observarea şi reproducerea intenţionată a urmelor picioarelor animalelor ■sau oamenilor. Odată ideea de asemănare implantată, interpretarea sistematică a accidentelor rocii şi a formelor naturale, a pietrelor etc., a început a se dezvolta, fie prin retuşuri, fie prin accentuări ds linii. Omul observa grotele, rocile, liniile pareţilor. Obişnuit, ca orice vînător, să observe formele vînatului pa care îl urmărea, el a început a remarca apoi urmele degetelor lăsate pe pereţii argiloşi, urme pe care le va ■relua şi modifica pentru plăcerea de a vedea în ele mărturia activităţii sale. El le va aranja apoi în meandre sau în volute, modificînd, cu ela, relieful natural în formele sugestive ale unei figuri pe care a încăput să o interpreteze căutîndu-i un sens. Şi într-o zi — urmează Breuil — a apărut silueta unui cal, deci primele desane, cu aproximativ 40.000 de ani î.e.n.

în viziunea lui Breuil, arta figurativă nu are, deci, cîtuşi >de puţin o origine unică. Pornind de la imitarea a ceea ce este viu de către viu, şi din

sentimentul de asemănare care s-a născut de aici, ea se dezvoltă mai întii prin „arta dramatică[11] şi deghizări, apoi cu măşti fabricate, care-şi dobîndesc o autonomie proprie lor. Cind spiritul a evoluat îndeajuns pantru a interpreta în figuri amprentele parcursului degetelor pa pereţii argiloşi, se trece la figuraţia liberă aşa cum aceasta s-a dezvoltat în desen şi în arta paleolitică (37 — p. 40).

St consamnăm aici că întregul sistem de noţiuni folosit de Breu·I: „a completa asemănarea[11], „a imita[11], „iluzie[11] etc., va fi utilizat, în sensul ideii care face obiectul acestui capitol, de toţi preistoricienii contemporani.

Pusă demult şi continuînd să se pună cu aceeaşi îndreptăţită nevoie de cunoaştere, întrebarea relativă la *originea ■conceptului de formă in artă* a primit numeroase răspunsuri, <Ie fapt tot atîtea ipoteze menite să ofere explicaţii considerate cît mai înalt probabile. S-a ajuns însă la un acord aproape unanim asupra modului de a aborda chestiunea, şi anume că pentru a şti cum s-a constituit în artă ideea de formă va trebui să se răspundă în mod riguros la întrebarea: -cum a reuşit omul să introducă în mediul său o formă care să se diferenţieze prin ceva de formele naturale omniprezente. Actul de a introduce o formă — în general -- presupune insă, în chip necesar, existenţa mijlocului apt s-o introducă, deci apt să *in-formeze* (38). Atenţia antropologilor şi filosofilor s-a îndreptat astfel în chip cu totul firesc spre descoperirea şi cunoaşterea felului în care omul şi-a confecţionat uneltele. Pe firul „evoluţiei tehnice", de asemenea, se înscrie şi demonstraţia esteticianului şi criticului de artă englez Herbert Read (39).

Prima sa preocupare în acest sens este aceea de a oferi un răspuns întrebărilor ce se pun în legătură cu raţiunea în virtutea căreia din primele unelte ale omului s-a desprins forma care, în mod progresiv, „a devenit formă de dragul formei, adică o operă de artă[11] (39 — p. 79). Omul — explică el — „se diferenţiază pentru prima dată în procesul evoluţiei printr-o iscusinţă de a-şi face unelte[11]. Analiza primelor obiecte şlefuite de om în mod deliberat dezvăluie o succesiune cronologică care începe cu alegerea unor bucăţi de piatră ascuţite şi tăioase folosite într-un scop convenabil momentului şi sfîrşeşte cu obiecte intenţionat modelate, deci cu uneltele.

Pe prima sa treaptă de evoluţie, omul a folosit aşa-zisele „pietre timpurii[11] sau „eoliţi[11], adică pietre-unelte care nu se deosebeau prin nimic de formele accidentale puse la dispoziţie de natură. Omul căuta în mediul înconjurător ceva, care *să convină* unui scop practic imediat, o formă convenabilă, mai întîi, operaţiunii de tăiere şi străpungere. El căuta, deci, fie o piatră cu muchie mai tăioasă, fie o aşchie de cremene, fie lama unei scoici etc. (39 — p. 80). El apreciază că aproape o jumătate de milion de ani de experienţă în piatră i-au fost necesari omului pentru a ajunge în momentul cînd el însuşi a început să dea formă convenabilă pietrei, adică s-o şlefuiască pentru a obţine un instrument, de tăiat, zgîriat sau de străpuns. Dar actul — fundamental — de a da formă convenabilă pietrei pentru a obţine un instrument coincide cu actul nu mai puţin fundamental de a crea o formă în funcţie de rolul uneltei. Securea de piatră este în acest sens primul exemplu.

„Nu încape nici o îndoială — notează esteticianul englez — asupra

faptului că, pentru lungi perioade de timp, impulsul ce se găsea în spatele unei astfel de evoluţii a fost cel al eficienţei. De asemenea, nu poate fi îndoială că această căutare a eficienţei a dus în mod imperceptibil la forme care, pentru sensibilitatea noastră modernă, nu erau numai eficiente, ci şi frumoase'[1] (39 — p. 81).

Cum s-a trecut insă de la eficienţa formei ia o formă frumoasă ? Care trebuie să fi fost natura factorilor care au acţionat în această direcţie?

Mai înainte de a răspunde acestei chestiuni, Read reţine următoarele elemente: a) din nevoile stringente do a-şi asigura fiinţa, omul a căutat în natură o formă convenabilă scopurilor lui practice imediate pentru ca, apoi, în contextul experienţei sale sociale să înceapă a da formă convenabilă unor obiecte. Omul începe să conceapă obiectul ca unealtă: b) urmînd motivaţii biologice şi sociale complexe, omul şi-a dezvoltat îndemînarea de a confecţiona şi perfecţiona unealta pînă la punctul maximei eficiente; c) construindu-şi un context social din ce în ce mai complex, omul va împinge perfecţionarea uneltei dincolo de punctul ei de eficienţă maximă pentru a-i concepe forma în ea însăşi, adică pînă în momentul cînd forma uneltei se desparte de funcţia ei pentru a satisface o exigenţă care nu mai corespunde unui scop practic utilitar, ci unei necesităţi de ordin spiritual. Vasul de lut, de exemplu, pînă atunci folosit pentru conservarea cerealelor, devine o urnă pentru păstrarea cenuşii celor morţi. El capătă, astfel, o funcţie rituală, fapt ce conduce la perfecţionări şi la adaosuri de ornamentaţii care nu mai sînt cerute şi care nu mai au nimic a face cu folosirea lui iniţială. Funcţia utilitară este, astfel, depăşită. Toporul confecţionat la început din piatră a cunoscut, la fel, o transformare spectaculară din momentul in care a devenit obiect de cult sau de ceremonial, în acest cadru prozaic, o unealtă devine semn al puterii, al suveranităţii sau, pe alte meridiane, semn şi simbol al fertilităţii. Materia originară din care oamenii preistorici au confecţionat unelte a fost, treptat, înlocuită cu o materie preţioasă, jadul sau nefritul, această unealtă dobîndind, astfel, o valoare distinctivă în ordine socială. Toporul a căpătat acum o formă non-utilitară (39 — p. 83). în acest fel, *capacitatea formativă* a omului devine o capacitate *in-formativă.*

Important de reţinut, deci, că, într-un anumit punct al activităţii formatoare a omului, o formă sau alta încetează să mai răspundă in chip exclusiv unui scop utilitar, pentru a răspunde unei necesităţi spirituale. în acest moment,

forma devine „liberă" — subliniază 11. Read — şi anume in înţelesul că, odată despărţită de funcţia ei utilitară, ea. începe o evoluţie pe cont propriu, începe adică să se dezvolte după alte principii şi după alte legi (39 — p. 89). îa natură nu există un atare proces, nu există o atare evoluţie. Formele naturale există, desigur, înaintea omului, dar este vorba de *conştiinţa umană a formei.*

După alţi autori, originea formei in artele plastice ar trebui căutată în nevoia de comunicare.

Forma primitivă a oricărei arte reprezentative în spaţiu, consideră C. v. Steinen *(Unter der Naturvdlker Zentral- Brasiliens)* este gestul imitativ-comunicativ. Omul primitiv imită atitudinile dominante ale unui animal, anume ţinuta corporală sau mişcarea, toate particularităţile caracteristice — urechile, coada sau coarnele — prin gesturi transcrise cu mîinile în aer liber. „Descrierea plastică[11], prin gest, a obiectelor şi fiinţelor domină la omul primitiv. S-a observat însă că în cazul unei înţelegeri deficitare, se recurge frecvent la desenul pe nisip, de unde concluzia că „ilustrarea mime- tioă" se poate ridica pînă la această formă şi că „desenatul în scopuri comunicative" este cea mai veche formă a artei plastice. „Noi vedem, şi acesta e lucrul cel mai important, că aici, la popoarele primitive, desenatul, ca şi gestul, este folosit pentru a face o comunicare şi nu pentru a reda forme graţioase şi eu cred, după impresia personală pe care am dobîndit-o, că desenul explicativ este mai vechi decît ornamentul artistic" (22 — p. 6). Steinen mai relatează că, într-un loc, la marginea unui rîu, a găsit imagini de peşti desenate de cineva care trecuse mai înainte pe acolo. Era, de fapt, *o chemare* la pescuit. La începutul „desenatului" *(Zeichnens)* — conchide Steinen — a stat „semnul" *(Zeichen)* de care vînătorul se foloseşte din cele mai vechi timpuri. Ramura ruptă — un alt exemplu — este la început doar o urmă naturală a vinătorului care şi-a croit drumul prin hăţiş. Imitată, pentru a marca drumul pentru sine şi pentru alţii, ea devine reprezentare cu scopuri orientative. Un pas asemănător îl constituie şi acela al întipăririi predilecte a urmei piciorului sau mîinii. Imitarea are, în consecinţă, scopuri eminamente practice, scopuri din care, eventual, a putut să se dezvolte o scriere cu idiograme, însă nu o adevărată artă. Pentru ca arta sa apară, plăcerea de a imita trebuie să se înfăţişeze ca ceva care ţine de educaţie. Steinen presupune că această plăcere, „de care atîrnă orice dezvoltare ulterioară autonomă, este activă în mod folositor pînă la un anumit grad la orice început; căci gesturile sînt cu atît mai vivace, cu cît obiectul care pluteşte în faţa intuiţiei interioare provoacă mai mult interes[14] (22 — p. 7). S-a ajuns, astfel, ca din interiorit-atea însăşi să se construiască un desen sumar al obiectelor care preocupă în mod viu atenţia.

Dacă Steinen vede izvorul originar a! artelor plastice in trebuinţa de comunicare, un alt etnolog, K. Th. Prenss *(Die geistige Kultur der Naturvdlker),* consideră că, dimpotrivă, este exclusă părerea potrivit căreia desenele ar fi apărut din nevoia de comunicare. Pur şi simplu, mişcările care au însoţit în mod voluntar descrierea unui eveniment sau evocarea unui obiect, s-au putut transforma involuntar într-un desen pe nisip. El găseşte însă ca foarte probabil ca in simplele mîzgăUturi sau crăpături de pe pereţii peşterilor

omul primitiv să fi văzut un model din natură (22 — p. 7).

Moritz Hoernes — din lucrarea căruia am rezumat aceste poziţii — apreciază că cele două concepţii întemeiate pe experienţe etnologice pun accentul, fie pe impulsul spre joc al omului, fio pi capacitatea de sugestie a minţii omeneşti. Aceste două instanţe ar trebui făcute responsabile pentru apariţia artelor plastice (22 — p. 8). Oricum, este vorba de faptul că îndemnului natural i-au fost asociate forme şi procedee care, la început, nu aveau nimic de-a face cu creaţia artistică.

Invocînd, în continuare, documentele acumulate, Hoernes considera că, în caea ce priveşte geneza şi evoluţia artelor plastice, două ar fi direcţiile de urmărit, anume o „direcţie naturalistă[11] şi una schematică, „geometrică[11]. Este posibil ca prima să se fi înrădăcinat mai mult in impulsul de comunicare sau, mai bine zis „într-un fel do impuls al producerii[11], in timp ce a doua să se fi înrădăcinat mai mult într-un impuls al jocului şi în capacitatea de sugestie (22 — p. 8). Ambele sînt însă atribute general umane. Hoernes mai adaugă şi observaţia — împărtăşită, dealtminteri, de foarte mulţi pre- istoricieni, istorici de artă şi esteticieni — după care imboldul

pentru reduplicarea fidelă a unui model natural trebuie pus în seama unei înzestrări deosebite (22 — p. 14). Acest, imbold creator cerea să fie întreţinut şi consolidat prin educaţie, prin veritabile şcoli artistice de natură să reglementeze un atare tip de activitate. Am văzut mai Înainte că această idee este împărtăşită şi de Breuil.

Evident, profilul artistic al tendinţei „scliemaiizante" sau „naturaliste" este mult mai complex sub raportul motivărilor. Ca şi Tudor Vianu 1a noi, Hoernes împleteşte un dat („impulsul" producerii şi „impulsul" jocului) cu factori de natură istorică, refuzînd abordarea problemei referitoare la geneza artei prin recurs la categorii abstracte („voinţa de artă" propusă de Alois Riegl, de exemplu).

în pianul experienţei umane, in general, a *in-forma* înseamnă, implicit sau explicit, a formula şi pune întrebări unui lucru, unui fapt, unei atitudini, unui fenomen. Dar orice întrebare indică un act de alegere, un aspect privilegiat în direcţia atitudinii, lăsind astfel să se întrevadă prezenţa unei ipoteze care îşi caută confirmarea din unghiul motivului care a provocat-o (40). în cadrul experienţei umane în general, acţiunea de a *in-forma* nu înseamnă, pur şi simplu, *a schimba* o configuraţie obiectivă dată. Şi castorul este capabil să schimbe o configuraţie obiectivă pe care o întîl- nc-şte în cale. Felul omului — şi numai al omului — de a *in-forma*, de a da formă lucrurilor, este influenţat de termenii în permanentă evoluţie ai praxis-ului social, de ideile, concepţiile, cunoştinţele, de reprezentările şi de tradiţiile acumulate şi depuse pe parcursul evoluţiei istorice. Dar pentru ceea ce interesează în acest capitol, problema e alta, şi anume aceea de a şti — întrucît e vorba de geneza atitudinii estetice — ce înseamnă a *in-forma* în raport cu arta. Această întrebare trimite la psihologie, iar psihologia ne propune să urmărim, cu deosebire, procesul contradictoriu care specifică relaţia dintre subiectul care *in-formează* şi obiectul *in-format.* Nu se poate intra în amănunte de ordin tehnic. Deajuns să se reţină că prin însăşi natura mecanismelor care dau conţinut acestei relaţii, subiectul care *in-formeazâ* atribuie ceva obiectului *in-format.* Altfel spus, elementele subiectului care *in-formeazâ* se amestecă în mod inextricabil cu elementele obiectului *in-format.* Considerat în perspectiva artei — o activitate spirituală fundată pe o sensibilitate cu sens estetic (antropomorfizant) — apare limpede că obiectul *in-format* devine *obiect de percepţie,* adică un obiect *in-for nat* în perspectiva unei imagini evocatoare (41). în acest registru problematic — adică in modul în care obiectul *in-formai* devine obiect de percepţie — se va căuta cu deplin temei explicaţia apariţiei unor *reacţii emoţionale specifice.* Pe această direcţie de analiză se înscrie şi antropologul francez Andre Leroi-Gourhan.

Gestul tehnic este, prin excelenţă, creator de forme- Analiza oricărei forme, şi în special a obiectelor de uz practic (unelte, maşini, motoare, caso şi oraşe etc.), relevă faptul că proprietăţile lor estetice sînt direct legate de funcţia lor. „Este sigur că o judecată privind buna sau defectuoasa adaptare a unei forme la funcţia care îi revine echivalează în practică cu formularea unei judecăţi estetice" (42 — II — p. 120). Dacă se studiază atent dezvoltarea numeroaselor obiecte tehnice, se poate constata un proces de integrare

progresivă în forme din ce în ce mai echilibrate. Este suficient să ne gindim la aviaţie pentru a măsura valoarea acestei legi generale. „Evoluţia funcţională" către o „frumuseţe funcţională", are, potrivit lui Gourhan, un caracter de lege. Or, tocmai caracterul de lege al evoluţiei funcţionale a făcut ca, de-a lungul timpului, omul să caute forme perfect eficace (maşină, aviaţie, astronautică). în legătură cu „forma eficace", el consideră că funcţionalitatea, calitatea funcţională a operelor umane, este urmată totdeauna de o judecată estetică. Iar aceasta pentru că în căutarea formei funcţionale intervine întotdeauna „momentul estetic". Sînt funcţii (ale cuţitului, de exemplu) care cunosc mai multe forme. S-a observat însă că „momentul estetic" se situează pe traiectul fiecărei forme exact în punctul în care aceasta se apropie din ce în ce mai mult de „formula funcţională" cea mai perfectă. Calitatea estetică apare la întâlnirea funcţiei cu forma. Ea poate să apară pentru că în interpretarea raportului dintre formă şi funcţie, o sabie franceză, musulmană şi japoneză relevă, de fapt, o modulaţie în jurul unei forme funcţionale, un proces în care, de la o cultură la alta, se concretizează „estetica figurativă" (decoraţie) a fiecărui grup. In obiectele emise de fiecare cultură — conchide cercetătorul francez — se concretizează două tendinţe: una ţine de „estetica funcţională", cealaltă de „estetica figurativă" (sensibilitatea grupului etnic). în fiecare însă trebuie să existe un raport funcţional între *materie şi formă.* Astfel că in forma unei unelte pot interfera trei tipuri de valori: funcţia mecanică ideală, soluţiile materiale care intervin în aproximarea funcţională şi care pun în evidenţă gradul de evoluţie al tehnicii, şi stilul care pune în valoare „figuraţia etnică". Momentul estetic se află, aşadar, şi în raportul dintre funcţie şi materia utilizată. Din perspectiva tehnologiei — conchide Gourhan — nu vom putea distinge un *homo* care să fie exclusiv *faber* de un *homo* care să fie exclusiv *sapiens* sau exclusiv *aestheticus.*

„Cele mai frumoase unelte preistorice au apărut şi s-au dezvoltat într-un mediu total diferit de acela al omului actual. Multe se disting prin «puritatea formei» şi este foarte dificil să admitem că aceste fiinţe care le-au confecţionat să nu fi încercat o anume satisfacţie estetică, pentru ca erau excelenţi lucrători care ştiau să aleagă materia, să compună cu defectele ei, să orienteze fisurile cu o totală precizie, făcînd să iasă dintr-un bloc de silex brut o formă exact corespunzătoare dorinţei lor. Munca nu era automată: ghidată de lanţuri de gesturi riguros înşiruite ei mobilizau în fiecare moment reflecţia şi, cert, în circumstanţe favorabile, plăcerea de a avea un obiect frumos" (43 — p. 35).

Antropologul francez va trece însă la o altă problemă
— 1a un alt factor uman implicat în geneza artei preistorice — anume la „simbolurile limbajului". în legătură cu această extrem de im portantă chestiune, el propune o ipoteza interpretativă care — din cite ne-am putut da seama — cunoaşte astăzi o audienţă destul de largă.

După ce analizează dispozitivul social primitiv in strînsă legătură cu evoluţia tehnicilor, Andre Leroi-Gourhan ia în studiu fenomenul excepţional apărut odată cu *homo sapiens*, fenomen care se manifestă în *aptitudinea omului preistoric de a-şi fixa glndirea in simboluri, materiale.* El face aici le-

gătura dintre *arta figurativă* şi *scriitură*, căutînd să determine *căile materiale* prin mijlocirea cărora omul preistoric şi-a construit sistemul care asigură societăţii conservarea permanentă a produselor gîndirii individuale şi colective. O primă cale materială — şi cea mai importantă — ar fi, în

spiritul concepţiei sale, *naşterea grafismului.* Primele mărturii ale grafismului a" pune în evidenţă un fapt deosebit de important: cuplurile funcţionale *mînă-unealtă* şi *faţă-limbaj* aduc în prim plan *motricitatea mîinii şi a feţei* în efortul de a transpune gindirea in instrumente de acţiune materiala şi in simboluri sonore (42 — II — p. 240). Antropologul francez subliniază aici faptul că „geneza simbolismului grafic" la sfîrşitul regnului Paleantropienilor a presupus în chip necesar stabilirea unor noi raporturi între cuplurile funcţionale menţionate, „raporturi exclusiv caracteristice umanităţii pe cale de a se naşte". In sistemul acestor noi raporturi, ochiul (văzul, vederea) deţine un rol predominant, in funcţionarea cuplului *faţă-lectură* şi *mînă-grafie*. Aceste cupeuri şi sistemul lor de raporturi — se subliniază apăsat încă o dată — sînt de natură exclusiv umană. Gourhan face aici — urmind o traiectorie evolutivă neîndoielnic reală — o distincţie deosebit de semnificativă atunci cînd spune că dacă in limbajul totalităţii Antropienilor „*motricitatea condiţionează expresia",* in limbajul figurat al Antropienilor de dată mai recentă *reflecţia determină grafismul* (42 — II — p. 245). Urmele materiale ale unei atari stări de lucruri urcă pînă la sfîrşitul musterianului şi devin abundente către 35.000 de ani î.e.n. Este semnificativ, iarăşi, că aceste *tipuri* de urme apar în acelaşi timp cu coloranţii (ocru şi magneziu) şi cu obiectele de podoabă. Dar despre ce *urme* este vorba? Gourhan vorbeşte, în acest sens, de linii sau serii de linii gravate în os sau în piatră, mici incizii echidistante care aduc mărturia începutului figuraţiei, dar — consideră el — nici. un sens precis nu este sesizabil în aceste foarte modeste mărturii. S-a încercat însă să li se dea, totuşi, o interpretare în sensul că ar putea l'i vorba de „semne de vînătoare". Savantul francez respinge o asemenea ipoteză (întrucît nu s-a adus pînă acum nici o dovadă substanţială în favoarea ei) şi consideră că aceste tipuri de semne ar putea fi mai degrabă puse in legătură cu plachetele de piatră sau de lemn gravate cu *motive abstracte* (spirale, linii drepte şi puncte) ale triburilor australiene actuale, deci cu aşa-zisele *churinga* australiene. Gourhan optează pentru această legătură, mai ales, sub cuvint că aceste *churinga* ar concretiza recitarea incantatorie al cărei suport constă în faptul că în ritmul declamaţiei sale oficiantul urmează figurile cu vîrful

degetului. în acest fel, „aceste *churinga* mobilizează cele doua surse de expresie, aceea a motricitatii verbale ritmate şi aceea a unui grafism antrenat în acelaşi proces dinamic'[1] (42 — II — p. 263). Este, desigur, şi aici, vorba de o ipoteză pe care Gourhan o prezintă doar ca probabilă. El consideră însă că avem astăzi toată certitudinea că „grafismui debutează nu în reprezentarea naivă a realului, ci în abstracţie[11] (42 — II — p. 263). Asta nu înseamnă că geneza artei preistorice debutează *exclusiv cu abstracţia.* Antropologul francez se referă la geneza acestui grafism (poate oă în sensul ideii lui Engels, că „oamenii au avut să-şi spună ceva[11]) însă arătind că astăzi este acceptată ipoteza în virtutea căreia „grafismul nu debutează într-o expresie într-un anumit fel servilă şi fotografică a realului, ci îl vedem organizîndu-se în zeci de mii de ani pornind de la semnele care par a exprima mai întîi *ritmurile* şi nu *formele*[11] (42 — II — p. 265- 266). _

In perspectiva acestor consideraţii, Andre Leroi-Gourhan crede că grafismul apare cu mult dincolo de 30.000 de ani î.e.n. şi că doar în jurul a 30.000 de ani î.e.n. încep să apară primele forme, limitate, dealtminteri, la figuri stereotipe în care oarecari detalii convenţionale permit să întrezărim figura vreunui animal. Din această împrejurare, anume că *grafismul* a apărut primul, se poate trage concluzia — apreciază antropologul francez — că „arta figurativă este, la originea sa, direct legată de limbaj şi mult mai aproape de scriitură în sensul cel mai larg decît de opera de artă. Ea este transpunere simbolică şi nu calchiere a realităţii. Aceasta înseamnă că între traseul în care se admite că vedem un bizon şi bizonul însuşi se instalează distanţa care există între cuvînt şi unealtă . . . Astfel că cele mai vechi figuri cunoscute nu reprezintă vinători, animale murind sau tulburătoare scene de familie, ci sînt ansambluri grafice fără liant descriptiv, suport al unui context oral iremediabil pierdut[-1] (42— II — p. 266). Sau, şi mai clar: „Comportamentul figurativ este indisolubil legat de limbaj şi relevă aceeaşi aptitudine a omului de a reflecta realitatea în simboluri verbale, gestuale sau materializate în figuri. . . Figuraţia nu poate fi separată de sursa comună (limbaj-unealtă) de la care pornind, omul fabrică si figurează[11] (42 — II — p. 206).

Pentru specialiştii şi cercetătorii care au consultat cele două lucrări principale ale lui Leroi-Gourhan, — una de antropologie fizică (dar şi filosofică, după opinia noastră), respectiv *Le geste ei la parole* şi cealaltă lucrare, de arheologie preistorică, respectiv *Prehistoire de Vart occidental,* — această ipoteză, desigur înalt probabilă, nu introduce un corp străin în concepţia sa. Cele două lucrări sînt, în foarte mare măsură, complementare, iar ipoteza pe care tocmai am prezentat-o dezvoltă pe o direcţie inedită factorii umani implicaţi în geneza artei preistorice: „simbolurile limbajului" cu conceptele noi care i-au fost asociate sau, mai exact spus, cu acele *cupluri funcţionale* introduse în analiză: *mină-iinealtă* şi *faţâ-limbaj; faţă-lectură* şi *mlnă-grafie; reflecţie-grafism.* Să precizăm însă că ipoteza în discuţie a lui Andre Leroi- Gourhan este anticipată de Henri Breuil, care, pornind de la aşazisul „stadiu schematic" a! artei preistorice, avansează ideea posibilei treceri de la „schemă la scriitură". Ar fi vorba, în esenţă, de un act de coordonare a simbolurilor şi semnelor derivate din figuri uşor inteligibile. Urmărirea procesului ar permite să se observe că răspîndirea sau difuziunea artei

schematice spre Irlanda şi Scandinavia se întîl- neşte cu o altă ramură a acestui tip de artă, venită dinspre Asia centrală. După aprecierea lui Breuil (37 — p. 46), aceasta din urmă ar fi punctul de plecare al artei schematice care s-a răspîndit la periferia vechii lumi, dînd grupurilor neolitice un sistem de simboluri pe care fiecare comunitate etnică I-a adaptat în felul ei specific. Multe grupuri etnice au extras de aici primele elemente ale scriiturii ideografice, în timp ce altele le-au utilizat fără nici un efect.

„Trecînd în chip firesc la schematism, arta pregăteşte naşterea scriiturii care îi furnizează semnele grafice de care are nevoie. Aceste semne nu sînt încă scriitură, dar vor conduce la aceasta: simbolul care duce la scriitură este una din cele mai mari cuceriri ale spiritului uman. Dar nu dintr-o dată. A trebuit ca la Est, la Sud şi Sud-Est, ingeniozitatea triburilor neolitice din China, din Caldeea, din Egipt sau India de Nord-Est să organizeze aceste semne grafice, mai întîi puţin numeroase, apoi completîndu-le şi îmbogăţindu-le“ (37 — p. 46).

Se poate, desigur, lesne observa, diferenţa dintre modul în care este formulată această ipoteză. Pe cîtă vreme Breuil

se fixează in spaţiul neoliticului, Gourhan pare a spune că grafismul precede cumva paleoliticul.

*Sensibilitatea la echilibrul formelor naturale* constituie încă un factor uman implicat în geneza artei preistorice. Este însă vorba, altfel spus, de o sensibilitate sau, mai ■degrabă, de o *reacţie de tip estetic* în faţa unor forme naturale perfecte. O atare sensibilitate s-a constatat şi la antropieni, -deci la tipurile care I-au precedat pe *homo sapiens*. Gourhan observă în acest sens că în afara operelor de artă parietală nu există aproape zăcămînt sau strat preistoric locuit de vechii reprezentanţi ai lui *homo sapiens* unde să nu se fi .■găsit cochilii de amoniţi, bucăţi de cristal de rocă; nu există strat în care să nu se fi găsit pandelocuri formate din dinţii •canini perforaţi ai animalelor. în toate straturile s-au descoperit, întotdeauna, printre uneltele de silex, anumite piese de o calitate excepţională, astfel încît este imposibil să nu admitem *predilecţia fabricantului de unelte pentru formele care tind către perfecţiune, totodată estetică şi funcţională* (37 — p. 34). Pare foarte posibil, pe de altă parte, ca omul primitiv să fi dat atenţie „mai frustelor sah nevoi esteticj“ admirînd florile, apusurile de soare, maiestatea falezelor la orizontul cărora se deschideau grotele, minunîndu-se şi cu- legînd pietre bizare etc. *Sentimentele* — urmează Gourhan — nu lasă urme fosile, dar dispunem de „indicii biologici". Antropologul francez are în vedere aici „manifestările estetice" proprii regnului animal — păsări şi cimpanzei — chestiune la care ne-am referit mai pe larg in capitolul precedent. Nu există însă nici o raţiune pentru a nu vedea în cantităţile de cristale, fragmente de minereu de plumb sau de fier, cochilii fosilizate etc., manifestări ale sentimentului estetic. „Omul care aprecia valoarea liniei unui bizon pînă în punctul în care să-i dea acestuia sesizanta imagine pe care i-o cunoaştem, aprecia cert, de asemenea, spirala perfectă a unui amonit" (37 — p. 34). Vechii antropieni posedau, ca şi omul modern, chiar dacă numai în stadiu de început, *capacitatea de apreciere a formelor*. Pentru *homo sapiens* de cultură primitivă, „senzaţiile de frumos" — apreciază Gourhan — „sînt trăite prin intermediul impresiilor fizio-psihologice elementare. Percepţia frumuseţii leului, de exemplu, se leagă strîns de percepţia puterii lui. In consecinţă, vînătorul care I-a răpus îi va purta caninii în felul unui trofeu care, prin «eficacitate magică», ii asigură toate virtuţile de forţă şi de virilitate ale felinului.“ în ceea ce priveşte colectarea de pietre sau cristale, podoabe în general, faptul implică la om un „act de conştiinţă[11] şi o „voinţă de expresie[11] oricit de vagi şi de nedefinite ar fi.

Semnalam mai înainte faptul că unele noţiuni folosite de Breuil pentru a desemna implicarea anumitor factori umani în procesele genetice ale artei preistorice au fost preluate de mulţi alţi preistoricieni. De actul „completării asemănării*[1], de exemplu, se leagă, pentru momentele incipiente ale „sentimentului artei[11], noţiunea „hazard[11]. Ray- mond Furon (44) dă ca foarte probabilă împrejurarea ca oamenii Aurignacianului — cei care ne-au lăsat mărturiile artistice cele mai vechi — să fi remarcat, graţie acuităţii lor vizuale îndelung exersate asupra *formelor animale*, roci şi conglomerate de silex care, privite dintr-un anume unghi, să le fi *reamintit* trăsături ale anumitor animale. Preisto- ricianul citat îşi accentuează ideea afirmînd că nu este imposibil ca ei

să fi „completat aceste forme naturale[11] în sensul *asemănării* cu un animal sau altul, subliniind acele caractere care li se păreau că aparţin animalului respectiv, *adăugind* deci, şi *completind* ceea ce natura le oferea în chip accidental. Prin exerciţiul *adăugirilor* şi *completărilor* oamenii au putut să treacă ei înşişi la *figurarea formelor* de animale pe care le cunoşteau si care constituiau hrana lor zilnică. (44 — p. 97-98).

Aceleaşi idei le întîlnim şi la Marcel Brion (45). Consideră şi el că este posibil ca la începuturile artei preistorice, cînd fiinţe încă foarte primitive *imilau* în lutul moale de pe pereţii cavernelor zgîrieturile urşilor, primii artişti paleoli- tici să fi fost nişte inconştienţi, nişte primitivi, nişte „naivi"r încercînd neîndemînatic un gest creator de imagini. N-a lipsit, fără îndoială, surpriza, cînd vînătorul a recunoscut, uimit, în pîlpîirea focului, pe peretele zgrunţuros al peşterii, *forme naturale*, fie scobite în stîncă, fie în relief, forme *amintind* vag înfăţişarea animalelor. „Această asemănare cu totul întîmplătoare ... îi dă într-o zi ideea să întregească, să desăvîrşească această asemănare, să fasoneze acest obiect ce te duce deja cu gîndul la un animal, astfel încît identitatea.
dintre reproducere şi original să îis uşor de recunoscut" <45 — p. 32—3,3, s.ns.).

Raymond Lantier consemnează, de asemenea, că „naşterea artei a fost una dintre cele mai modeste". Dar în operele sale de creaţie artistică, omul preistoric a fost în chip fericit secondat de „*dezvoltarea unor facultăţi naturale*" şi, în primul rînd, de o *memorie vizuală* care i-a permis să înregistreze într-un mod fără egal formele şi siluetele animalelor. El remarcă apoi că inciziile produse pe suprafaţa osoasă în care lucra, constituiau un element de înfrumuseţare. Gravura era la începuturile ei, întrucît omul preistoric a început să organizeze liniile şi să obţină o elegantă formă de animal. Nici naşterea picturii nu d'feră de aceea a gravurii. Miinile înmuiate în culoare în vederea decorării corporale au fost in chip involuntar aplicate pe pereţii cavernelor. Ele reprezintă, de fapt, primele picturi preistorice (1 — p. 65—68).

Rene de Saint-Perier consideră, la rindui său, că arta plastică îşi face apariţia în urmele lăsate de degete pe pereţii cavernelor, iar prima manifestare a artei decorative, desigur extrem de rudimentară, este *simetria intenţională* (46 — p. 15). Gravura cu dalta a succedat urmelor în argilă şi a fost întrebuinţată pentru reprezentarea aci'oraşi animale pe pereţii stîncilor. La început însă, hazardul unei întil- niri sau încrucişări de linii, de trasee imprimate cu unul sau mai multe degete, a putut genera, fie o *simetrie agreabilă ochiului uman*, fie o vagă asemănare cu o siluetă de animal sau de om, pe care a încercat să o amelioreze şi apoi să o reproducă. „*Simţul asemănării* şi *instinctul de imitaţie,* deja atît de dezvoltate la marile maimuţe, s-a dovedit — apreciază Rene do Saint-Perier — a fi suficiente, in acest stadiu îndepărtat, pentru a determina ecloziunea artei, atît a artei figurative, cit şi a artei geometrice. Apoi *gustul podoabei* corporale, foarte accentuat la paleolitici — aşa cum mărturisesc nenumăratele bijuterii, cochilii, dinţi de os, perle din materii minerale etc. — a contribuit considerabil la *fortificarea*

*simţului de ornamentaţie*“ (46 — p. 68, sbl.ns.). In plus, „*calităţile proprii popoarelor vînătoreşti* asigură artei figurative o dezvoltare rapidă şi spectaculoasă. *Observarea răbdătoare a animalelor* şi *memoria vizuală* au jucat ua rol considerabil în apariţia şi perfecţionarea, artei" (46 — p. 67, sbl.ns.).

Şi Luquet consemnează, la originile artei, anume „efecte întîmplătoare", dar crede că „arta propriu-zisă sau intenţională a avut ca sursă activităţi pur utilitare" (47 — p. 226). Prima operă figurativă, executată de primul artist paleolitic, n-a putut fi sugerată prin imitarea unui artist anterior, pentru că acesta nu exista. Originea artei figurative nu se poate explica prin *imitarea* propriu-zisă. Nu poate fi vorba decît de *auto-imitare,* adică de repetiţia voluntară de către un individ a unei activităţi pe care a exercitat-o el însuşi, în acest act este foarte probabil ca mişcarea mîinii să fi produs o imagine fără ca insul să-şi fi propus s-o facă. Observaţiile au stabilit existenţa unor figuri determinate de către îorma materiei, şi cărora, ulterior, li s-au adus modificări mai mult sau mai puţin importante. în alte cazuri, forma unui instrument deja fasonat a sugerat intenţia de a-i accentua asemănarea cu o oarecare fiinţă reală. S-a constatat

— continuă Luquet — că utilizarea în sensul figurării a unor accidente naturale se manifestă în chip deosebit în reprezentările parietale. Este vorba de utilizarea artistică a accidentului natural şi de influenţa acestui act pentru a „declanşa şi determina execuţia figurativă". „Este legitim să considerăm — spune Luquet, rezumîndu-şi ideea — că una dintre sursele artei figurative la omul paleolitic, ca şi la copii, constă în accentuarea voluntară a unei asemănări percepute în accidentele naturale" (47 — p. 166). El exemplifică, în încheiere, arătînd că „imaginile aurignaciene de mîini în cuioare dovedesc că, din acest moment, omul avea conştiinţa facultăţii sale creatoare de imagini, cel puţin pentru imaginea mîinii sale" (47 — p. 150). Oricum, aurignacienii se ştiau capabili de a crea, nu numai prin hazard sau folosind hazardul, ci în chip deliberat, figuri sau diferite imagini. Arta aurignaciană — mai spune Luquet — prezintă un exemplu de trecere de la desenul aleatoriu şi mecanic la desenul propriu-zis (47 — p. 151). în acest moment, cercetătorul francez transcrie o idee deosebit de importantă pentru obiectivele acestui capitol. El spune că „execuţia unei opere figurative realizează sinteza a două idei: de tehnică şi *asemănare.* Execuţia voluntară caracteristică artei propriu-zise nu devine posibilă decît dacă această sinteză este deja efectuată in spiritul artistului sub forma conştiinţei de a putea crea imagini" (47 — p. 135, s.ns.).

De la o viziune mai complexă şi mai bogat articulată asupra factorilor umani implicaţi în geneza artei preistorice porneşte, de asemenea, şi reputatul istoric de artă francez. Rene Huyghe. Arta — observă el — s-a impus omului ca *necesitate* începînd cu originile ei preistorice. Dar dacă ne-am propune să studiem modul în care s-a constituit repertoriul formelor, vom regăsi „o triplă origine corespunzînd sensibil componentelor implicate de artist în opera sa: *mentalul, vizualul* şi *manualul.* A nu face apel decît la o singură origine, cum s-a practicat uneori şi a voi ca aceasta să explice tot, duce implacabil Ia eroare". (48 — p. 14).

în formele construite de om există, mai întîi, o *sursă abstractă,* care izvorăşte uneori din creierul său. Preistoria relevă cum geniul uman a ajuns să

extragă, din simple haşuri paralele, din încrucişări sau dinţi de fierăstrău, o figură completă: rombul. Dar formele astfel generate vor rămîne întotdeauna expuse unei anume sărăcii, a unei absenţe de *imprevizibil*.

*Neprevăzutul,* dimpotrivă, nu va putea fi atins decît prin observarea naturii şi a hazardurilor ei, şi anume din dorinţa de a le reproduce. De aici, începînd cu originile, de asemenea, a izvorît arta realistă, mai întîi esenţialmente animalieră. „Este ceea ce am putea numi sursa figurativă. Cu abilitatea şi experienţa crescîndă a omului, arta figurativă a devenit una din formele esenţiale ale artei, care, puţin cîte puţin, a ajuns să rivalizeze cu spectacolele lumii vizibile" (48 - p. 14).

Mai există însă o sursă, mai dificil determinabilă şi care ar putea fi numită *concretă:* ea vine din necesităţile tehnice. O atare formă, născută din întâmplare sau din soluţia practică pe care o are utilizarea unui obiect, a fost reluată apoi pentru simpla plăcere decorativă. în timp ce corespundea, mai întîi, unei exigenţe utilitare, ea se fixa, se organiza şi regulariza, devenind cu timpul total inutilă, deci lipsită de o raţiune care să-i justifice existenţa. Este procesul prin care o formă se *transmută* într-o ordonare ornamentală (48 — p. 15).

In legătură cu această a treia sursă a originilor artei, Rene Huyghe îşi pune întrebarea dacă nu cumva, mai înainte să apară ceea ce s-a denumit *artă preistorică,* omul nu

a manifestat deja, în uneltele sale cele mai primitive, „impulsul obscur al instinctelor estetice care aveau să se dezvolte în capodoperele ulterioare" (48 — p. 33). Istoricul de artă francez atrage însă atenţia asupra faptului că „a observa şi distinge cele trei surse — *abstractă, figurativă* şi *concretă* — nu va fi suficient, dacă nu ţinem seama de combinările lor. Or, între aceste trei familii de forme se produc nenumărate -alianţe, in sensul că *mentalul, vizualul* şi *manualul* — aceste „trei sursa primare ale formelor" — se transformă şi se îmbogăţesc fără încetare (48 — p. 16). Şi conchide: „arta începe în momentul in care omul creează, nu ca animalul, într-un scop utilitar, ci pentru a *reprezenta* sau pentru a se *exprima*" (48 — p. 19, sbl. a.).

Pentru înţelegerea mai clară a celor „trei surse primare" ale artei, Rene Hujrghe adinceşte analiza proceselor care le-au stat la bază. în viziunea sa, arta omului preistoric poate fi pusă în seama a două modalităţi: *proiecţia* şi *captarea.* în legătură cu prima modalitate, el observă că omul preistoric a căutat să pună un semn pe lucruri, anume *imi- tlnd* urmele pe care urşii le-au lăsat pe pereţii cavernelor: sînt meandre trasate cu degetele depărtate. Dar el îşi va „perfecţiona amprenta" imprimînd în culoare mîinile sau folosindu-le ca şablon (48 — p. 22).

Modalitatea *proiecţiei*, legată în primul moment de ideea de *imitaţie,* se va transfera asupra obiectelor. Omul paleoliticului reproducea pe osul din care-şi confecţiona o unelată haşurile pe care, mai întîi, le-a provocat accidental in operaţiunea de curăţire a cărnii. El începe a transforma — *„din instinct*", ţine să precizeze lluyghe — haşuri pe care le organizează într-un anume fel. „Spiritul intervine în acelaşi timp cu mîna: haşurile îşi pierd caracterul lor dezordonat pe care-l aveau cînd se năşteau din întîmplare: ele se supun de aici înainte unor tendinţe profunde, inerente inteligenţei; devin regulate, chiar simetrice. Se schiţează -astfel ceea ce mai tîrziu se va numi *geometrie* si *decor*[1]. (48 — ■P- 22).

Un alt aspect, în afară de acela al *proiecţiei* sau *imitaţiei,* este acela al *posesiunii:* omul pune stăpînire pe lucruri, *captindu-le* sub forma unor imagini. Dintr-o fiinţă sau dintr-un obiect străin, el se străduie să fasoneze o dublură suficient de asemănătoare. Dar mai apoi, unei legături fizice, vizibile, de asemănare — continuă Huyghe — i-a fost substituită o alta, o legătură morală, invizibilă: aceea *a simbolului.* Graţie unei *analogii* cu care va fi dotată, imaginea va fi considerată ca fiind echivalentul unei forţe, a unei puteri imateriale pe care omul o va recunoaşte în natură. Dar cea mai importantă pentru el va fi *fecunditatea.* De aceea figurile cele mai vechi cunoscute sînt femeile, acele *V enus.* Remarcabil este faptul că aceste statuete datează din prima vîrstă în care au apărut operele de artă, deci în aurignacian.

„Este deci clar — conchide Rene Huyghe — că di» acest moment, creierul uman era deja apt să generalizeze, să adune într-o idee trăsătura comună a unei multitudini de fapte elementare; mai mult încă, această idee ştie să o* încarneze într-o imagine împrumutată realităţii, aceea a unei femei, sursă de naştere, de continuitate şi multiplicare a speciei: darul abstractiei si al simbolului erau deja născute[11]. (48 - p. 24).

Din85 îndurile precedente s-a putut lesne constata că Rene Huyghe

accentuează, cu deplin temei, conexiunea firească, naturală, a celor trei surse primare ale artei, o conexiune în care se zămislesc raporturile omului cu realitatea, cu proiectele sale de instituire spirituală mai ales. Nici una din ele, considerată în raporturile sale cu celelalte, nu ocupă o poziţie ierarhică. Dar şi pentru istoricul de artă francez la care ne referim, *munca* deţine, în procesele vizate, un loc primordial, întrucît „munca îi prilejuieşte obscurului instinct estetic (aici în sens de *latenţă)* să iasă la iveală, să se manifeste[11]. Munca rămîne şi pentru Renâ Huyghe un complex care a creat posibilitatea sensibilităţii umane să se manifeste pe o direcţie *estetică.*

După ce afirmă [5] că activitatea artistică (respectiv acţiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă şi o unitate) decurge dintr-un impuls primitiv al sufletului, impuls care n-ar avea nevoie de invocarea altor condiţii pentru a fi explicat, Tudor Vianu consideră necesar să adauge că acest instinct artistic primitiv „primeşte întăriri şi este solicitat a se dezvolta prin nişte condiţii care n-au nimic estetic în ele“ (21 — p. 199). Ia alt context, şi întărind această idee, el arată că opera de artă „se leagă cu întreaga viaţă istorică şi este supusă mobilităţii şi fluctuaţiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le însumează şi le supune unităţii sale[11] (21 — p. 197). Este atitudinea constantă pe care Tudor Vianu ■o adoptă în analiza fenomenului de artă. în cîmpul de activitate al artei, prin urmare, se angajează factori umani dintre cei mai variaţi. Factorul biologic, mai întîi, confirmat în cuprinsul teoriei artei ca joc. Esteticianul nostru se referă aici la explicaţia lui Spencer şi Karl Groos. Tudor Vianu merge însă mai departe cu analiza, considerînd că se poate vorbi de o veritabilă „funcţie biologică" a artei, anume în sensul că „ea joacă un anumit rol în organizarea raporturilor dintre sexe“ (21 - p. 201). Paranteza demonstrativă pe care o deschide pentru a ilustra această funcţie a artei începe cu Darwin şi sfirşeşte cu critica teoriei psihanalitice asupra artei. Nu o vom desfăşura aici în detaliu. Cert este că unul din factorii umani implicaţi în geneza artei este şi factorul biologic şi că, într-adevăr, se poate 'vorbi de o „funcţie biologică[11] a artei, cu condiţia să nu restrîn- •gem „funcţia biologică[11] la „organizarea raporturilor dintre sexe[11].

Munca — de asemenea — este unul din factorii umani în chip necesar implicaţi în geneza artei. Propunîndu-şi să stabilească locul artei între tehnică şi natură, Vianu punea în vedere ideea că arta poate fi considerată ca un produs tehnic, pentru că reprezintă rezultatul unei acţiuni finaliste a spiritului omenesc. „Considerată ca produs tehnic, este firesc ca arta să fie determinată de condiţiile generale ale muncii omeneşti şi dezvoltarea ei să se încrucişeze necontenit cu aceea a muncii[11] (21 — p. 217). De aceea, conchide Vianu, înrîurirea muncii asupra artei poate fi urmărită nu numai în formele ei primitive, dar şi în acelea evoluate şi culte. Raporturile dintre muncă şi artă sînt „aproape permanente. Munca influenţează dealtfel arta, nu numai prin cuprinsul pe care i-l transmite, dar şi prin tehnica şi prin regimul pe care i le impune. Istoria artei coincide în mare ■măsură cu istoria tehnicei”. Exemplele

[5] Vezi cap. *De la simţul natural la simţul uman.*

invocate sînt deosebit de elocvente. „Construcţia piramidelor egiptene — spune Vianu — a fost condiţionată de specularea noului mijloc tehnic al planului înclinat. Deosebirea dintre plastica egip- teniloi' şi a grecilor provine şi din modurile lor felurite de- a lucra piatra. Comparată cu întreaga plastică orientală,, statuara greacă înseamnă şi un progres tehnic. Stilul gotic marchează în primul rînd soluţia unei probleme tehnice. Invenţia contrafortului explică verticalismul goticului^ (21 —'p. 223).

Continuînd evocarea factorilor umani implicaţi în complexul genetic al artei, Tudor Yianu observă cu deplin temei că „relaţiile dintre artă, sexualitate şi muncă sînt fenomene care apar şi nu sînt posibile decît înlăuntrul vieţii sociale[11]. De aceea relaţiile care se ţes între artă şi societate trebuie căutate în trei direcţii. „Mai întîi“ — spune el — „arta pare a răsări din realitatea grupului social şi este practicată îo vederea întăririi lui. Faptul că există societăţi explică pe acela că există şi se dezvoltă o artă[11]. Tudor Vianu stăruie in continuare asupra funcţiunilor ce revin factorului politic in formularea finalităţilor sociale ale artei şi de asemenea, asupra împrejurării că „arta a manifestat totdeauna şi funcţiunea de a sprijini sau crea curente sociale, mişcări de opinie ale sensibilităţii colective[11].

Mai apropiate de scopurile acestui capitol sînt consideraţiile sale relative la raportul dintre artă şi religie, respectiv dintre artă şi magie. Reţinem aici, fără a mai intra în detalii, una din tezele principale ale *Esteticii* sale, anume aceea a *sincretismului*, aşadar teza potrivit căreia „îndeletnicirile practice, magice şi erotice ale primitivului se dezvoltă în creaţia artistică în unitatea aceluiaşi elan. Arta primitivă creşte în chip firesc din trunchiul tendinţelor eteronomice care constituiesc cuprinsul vieţii sociale[11] (21 — p. 252).

Deşi nu este nouă, informaţia generală este valorificată în chip original, în sensul că ea se ridică pe schelele unei concepţii proprii relative la raporturile artei cu factorii de ordin biologic, psihologic şi social. Din acest punct de vedere, imaginea pe care Tudor Vianu şi-o face despre factorii umani implicaţi în complexul genetic al artei se dovedeşte a fi mai completă şi mai nuanţat conturată în comparaţie cu multe din poziţiile expuse în rîndurile precedente» Poziţia de principiu adoptată de Tudor Vianu în chestiunea care ne interesează îndrumă spiritul spre explorări mai întinse şi, evident, mai eficiente.

Problemele asociate „genezei literaturii" sînt mai complicate. Dacă „dansul" şi „muzica“ au apărut încă pe treapta preistorică de evoluţie a umanităţii, fie în legătură cu ritualurile magice sau sacre, fie în legătură cu manifestările de sorginte pur profană (pregătirile pentru vinătoare nu au fost întotdeauna şi în chip necesar legate de magie), „poezia", ca „artă incantatorie“, mai întîi, nu putea să apară decît foarte tîrziu şi exclusiv sub forma orală. în primul volum din .*Histoire des litteratures,* N.R.F., „Encylopadie de la pleiade[14], Paris, 1955, volum apărut sub direcţia lui Raymond Queneau, capitolul intitulat *Geneza literaturilor* este deschis de un studiu de Mircea Eliade, intitulat *Literatura orala* (mitologie, folclor, literatură populară). Geneza în timp a literaturii orale nu este şi nu are cum să fie fixată, dar Mircea Eliade nu insistă asupra proceselor care i-au pregătit apariţia. Dealtminteri, întregul capitol consacrat *Genezei literaturilor* {peste 200 pagini) se ocupă doar de literatura societăţilor primitive actuale şi, în general, de literatura popoarelor *istorice.* Se poate vorbi însă, la modul general, de geneza •*artelor ritmice* — o ipoteză formulată de Biicher şi reluată apoi de către toţi cercetătorii interesaţi în elucidarea acestei chestiuni.

Artele ritmice, cel puţin în faza incipientă, au apărut şi s-au dezvoltat din muncă, deci dintr-o activitate străină mentalităţii magice ca viziune socialmente constituită despre iume. Procesul este, desigur, mult prea complicat pentru a fi refăcut şi descris aici în toate detaliile. Accentul cade pe particularitatea mişcărilor şi pe ideea de continuitate. In procesul muncii se ajunge la un stadiu în care unui accent forte îi urmează unul slab — ceea ce face ca mişcările să fie încadrate în momente de repaos — şi care, în acest fel, asigură continuitatea şi durata acţiunii. Mişcarea astfel -articulată — momentul puternic şi momentul slab — are ■drept urmare faptul că ne apare ca ritm. Or, prin ritm, forţele se adaptează scopului urmărit, munca se uşurează, iar puterile se economisesc pentru a putea fi cheltuite într-un timp mai îndelungat (19 — p. 115 şi urm.). Chiar şi astăzi, în parchetele forestiere, pentru a deplasa buştenii de brad sau de fag, ţapinarii dau efortului lor o formă ritmică, scandind efortul prin propria lor voce. Majoritatea cercetătorilor care s-au consacrat studiului perioadei paleolitice şi neolitice au ajuns la concluzia că artele ritmice — dansul, muzica — asemeni poeziei, îşi au originea în munca ritmică. Dar şi „actul poetic", la începuturi, nu se deosebea de valorile cu substrat practic îndeosebi. De bună seamă, întrebarea cînd şi cum a apărut acel „gen poetic primordial", nu poate primi niciodată răspuns. Şi în acest plan trebuie să apelăm la „ipoteze reconstitutive". Pornind de la Wilhelm Worringer, de la modul în care acesta explică, din unghiul „psihologiei stilurilor", geneza *abstracţiei* în arta plastică preistorică, profesorul Edgar Papu (49) împărtăşeşte ideea că emoţiile violente de *frică* sau de *teamă* pot intra ca termeni de valoare pozitivă în geneza poeziei şi în actul poetic în genere. „Atîtea exemple ne arată, dimpotrivă, că ameninţarea directă a integrităţii vitale nu este deloc incompatibilă cu poezia" (49 —• p. 12—13). Iar aceasta chiar în poezia muncii. «... la origine, poezia muncii aparţine deopotrivă uneia din ceie mai tulburătoare injoncţiuni ale valorii vitale, frica de propria pieire organică. Coloratura ei iniţială va deveni *lirică,* înscriindu-se chiar printre primele manifestări ale lirismului colectiv, în aşa-zisele *cîntece de muncâ*[il] (49 — p. 16

sbl. a.). în sprijinul ideii sale, profesorul Edgar Papu invocă acele cîntece care sînt invariabil legate de o muncă producătoare de alimente, cu observaţia că ele apar într-o societate mai evoluată şi mai diferenţiată, cum ar fi, de exemplu, 1a babilonieni, cîntecele morarilor, brutarilor sau ale bucătarilor. Prin invariabilul lor obiectiv — cel alimentar — ele „se leagă direct de impulsul primordial care a generat genul" (49 — p. 16). Făcînd, în acest punct, o referire la distincţiile lui Miiller-Freienfels în domeniul plăcerii estetice, esteticianul nostru reţine ideea că ele, cîntecele de muncă, aparţin timpurilor celor mai puţin evoluate ale plăcerii estetice, anume *motricului* şi *sensorialului.* Exemplele sînt alese, pentru ilustrare, din poezia egipteana din perioada cea mai veche şi, respectiv, din literatura chineză veche. *Cîntecele magice* — la rîndul lor — introduc un anume progres în lirică, dată fiind, în primul rînd, împrejurarea că sînt mai *elaborate.* „Toate atributele prin care magia a adus un însemnat progres liric se întîlnesc aici: atitudinea stăpînitoare faţă de natură, personificarea ei ca fiinţă vie, procedeul repetiţiei, caracterul solemn" (49, p. 23—24).

Coborînd, astfel, „Ia poezia începuturilor[11], profesorul Papu plasează discuţia, dintru început, într-o ordine istorică mai evoluată, recurgînd, frecvent, la etnografie. Dar nu acest fapt este important în ordinea de idei pe care o urmărim, ci accentul pus pe factorii de ordin psihologic, legătura indisolubilă dintre lirismul cel mai primitiv şi registrele afectivităţii umane. Important de reţinut este, de asemenea, împrejurarea că, urmărindn-şi tema *(Evoluţia şi formele genului liric),* profesorul Papu leagă studiul psihologic cu un nivel superior de înţelegere a fenomenului, anume cu viziunea şi cu structurile mentale care îi corespund.

Ion Biberi aduce în discuţie — tot în legătură cu poezia — noţiunea de „reproducere pantomimică'[1] (50). Omul primitiv imita, prin atitudine şi mişcări, animalele, lucrurile şi faptele lumii din jur. A fost la început o reproducere pantomimică. Pantomima simbolică a stat la baza dansului, acesta fiind considerat ca un dublu rezultat: expresie emotivă şi mimare a lumii exterioare. Dar, redusă la gesticulaţia mai limitată, predominant buco-laringeală, pantomima a devenit, la capătul unei îndelungi evoluţii, cîntec şi limbaj. în loc să imite faptele lumii corporal, omul le-a imitat prin sunet şi mişcări mimice: expresia era diferită, dar mecanismul psihologic era acelaşi: caracterul simbolic al actului. Universul era reprezentat prin acelaşi procedeu al identificărilor dintre obiectiv şi subiectiv, dintre ficţiune şi realitate, dintre imagine şi „obiect[11]. Această interpretare devine, dealtfel, baza unei generalizări de reală importanţă pentru problema pe care o discutăm.

Ion Biberi leagă identificarea de care e vorba de un anumit tip de corespondenţă. El observă că „alături de identificarea dintre atitudinea sau mişcarea corpului şi forma lucrurilor sau identificarea dintre imaginea desenată şi realitate, omul proceda la o altă corespondenţă: între sunet şi lucruri, între cuvînt şi realitate". Foarte important de reţinut din aceste precizări este faptul că, în ultimă instanţă, munca şi actele care au însoţit-o în fazele primare de umanizare a primatelor superioare, se constituie ca ordine primă de determinare a manifestărilor mai complexe care ţin de afectivitatea şi de sentimentul estetic, de sfera manifestărilor spirituale.

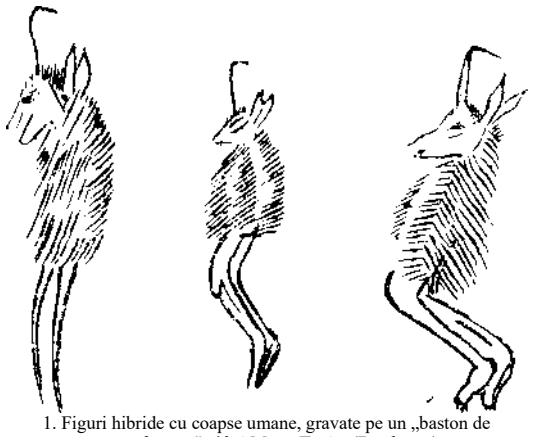
Despre factorii umani implicaţi în complexul genetic al artei preistorice s-ar putea vorbi încă foarte mult. Aici ne-am limitat să subliniem doar depăşirea poziţiilor înguste şi necesitatea — mai de mult resimţită — de a redeschide problema pe baza documentară şi teoretică mai recent constituită. Arta nu are o origine unică. Gestul tehnic — cum s-a zis — şi evoluţia funcţională a utilajului uman se leagă strîns de diversificarea şi intensificarea sensibilităţii. Această relaţie stă, de fapt, la baza proceselor de trecere de la forma eficace la forma frumoasă şi explică, pe de altă parte, creşterea capacităţii de apreciere a formelor. Alţi factori ca: instinctul de imitaţie, imitarea şi auto-imitarea, simţul asemănării şi simţul ornamentaţiei, simţul ritmului şi memoria vizuală — sînt tot atîtea surse genetice ale artei. Mentalul, vizualul şi manualul, acele cupluri funcţionale descrise de Andre Leroi-Gourhan: mînă — unealtă; faţă — limbaj; faţă — lectură; mină — grafie ; reflecţie — grafism au condus la simbol şi analogie şi au acţionat în direcţia dezvoltării şi adîncirii vieţii afective. Vorbim, aşadar, de *originile* artei. Nici magia şi nici munca, luate singure sau împreună, nu pot explica întregul complex genetic al artei. Invocarea „factorilor ideali[11] — timbrul sufletesc specific, jocul afectelor şi energia volitivă — este desigur necesară, dar nu şi suficientă. Penetraţia reciprocă a tuturor acestor factori, văzută dintr-un unghi mai larg bio-social şi abordată multi- disciplinar, ne-ar putea furniza argumente apte să valideze construcţii teoretice mai adecvate stadiului actual în care se află chestiunea relativă la complexul genetic al artei preistorice şi al artei în general. Lucian Blaga era cu totul îndreptăţit să afirme că „în momentul cînd omul apare ca subiect activ în lume, născocind pumnarul şi focul, el apare şi ca subiect creator de cultură. Ceea ce implică structuri bio-psiho-spirituale cu totul specifice, ca produs al unei evoluţii verticale[11] (33 — p. 137).

## CARACTERELE ARTEI PREISTORICE

Mai înainte să prezentăm ipotezele izvorâte din ceea ce s-a presupus a constitui lumea de sentimente şi gânduri a omului preistoric, modul său propriu de a se înţelege pe pine şi universul la care se raporta, este necesar să cunoaştem particularităţile, caracterele distinctive, tehnice, stilistice şi estetice ale artei preistorice. Din multitudinea ei specifică de manifestări, vom insista asupra celei mai strălucite sale expresii, anume asupra artei paleolitice.

Ridicată pe un material deosebit de bogat şi excelent prelucrat — după opinia unanimă a specialiştilor — monumentala lucrare a abatelui Henri Breuil, *Quatre cents siecles iVart parietal* (51) este prima care trebuie amintită în acest sens. Mai întîi, întrucît ea reuneşte ceea ce marele savant francez a comunicat şi a scris de-a lungul a peste cincizeci de ani do activitate în domeniu. Sint descrise aici nu mai puţin de 92 de peşteri, (Franţa, Spania şi Italia), printre care, în primul rînd, cei şase giganţi: Altamira, Font de Gaume, Les Combarelles, Lascaux, Les Trois-Freres, Niaux. Este ştiut, pe de altă parte, că Breuil a fost destul de prudent şi de reţinut in interpretări de natură filosofică. Nu este însă mai puţin adevărat că ideile, sau. mai exact spus, schitele ipotezelor sale interpretative au fost preluate, îmbogăţite şi extinse de colaboratorii săi încă pe parcursul închegării lor. Spunem acest lucru pentru că lucrarea la care ne referim a apărut in 1952 şi are un caracter rezumativ. Ea încoronează, de fapt, *opera* reputatului preistorician francez. Dar să consemnăm că, potrivit propriei mărturisiri, el a fost cu precădere, dacă nu chiar exclusiv preocupat, de *arta figurativă* a paleoliticului (51 — p. 21).

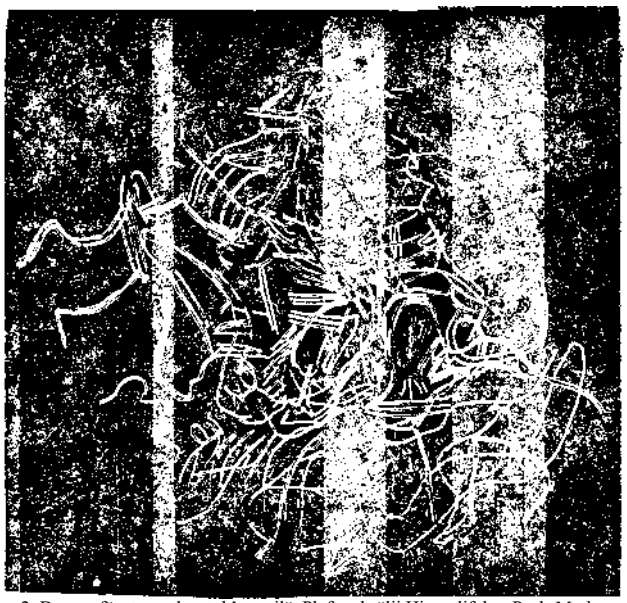
Cu privire la *originile* acesteia, Breuil transcrie constatarea că arta figurativă a omului paleolitic „este departe de a fi legată de un stadiu evoluat al civilizaţiei[11]. De aceea, întrebarea: „cum s-a putut naşte printre oameni ideea figu- raţiei“ nu poate primi un răspuns chiar atît de simplu. Crede însă că arta figurativă paleolitică „are ca punct de plecare noţiunea asemănării fizice, mai întîi între două fiinţe, în primul rînd prin mimică şi joc, ceea ce s-ar putea numi artă dramatică (51 — p. 21). In stadiul în care se imită o fiinţă contrafăcîndu-i gesturile, atitudinile sau strigătele s-a introdus, poate, — urmează el — un element artificial, cum ar fi o mască, de exemplu, un obiect manufacturat, deci „un element care completa jocul dramatic prin deghizare". „Aceasta este deja — afirmă Henri Breuil — artă figurativă, o artă al cărei element esenţial este o fiinţă vie simulînd o alta, nu numai în acţiunile sale, dar şi prin elemente adaptate pentru a-i accentua asemănarea[11] (51 —



1. Figuri hibride cu coapse umane, gravate pe un „baston de comandament". Abri Mege-Teyjat (Dordogne).

p. 21). Aceste elemente „adaptate[14] pentru obţinerea asemănării — masca de leu sau de cerb — au devenit în decursul timpului, şi în legătură cu ritualurile magice, „autonome[11]. In viziunea lui Breuil, acest ansamblu de factori a constituit prima sursă a asemănării.

O altă sursă a reprezentării figurative, fără îndoială, de origine magică, vine de asemenea, de la vînători, din cunoaşterea amprentelor lăsate de vînat, ca şi — pentru om — din surpriza produsă de mîinile imprimate pe pereţii argiloşi. Fâcînd această observaţie — prezentă, de fapt,



2. Desene făcute cu degetul în argilă. Plafonul sălii Hieroglifelor, Pech-Merle.

în scrierile tuturor preistoricienilor — Breuil consideră că „în acest stadiu al evoluţiei mintale umane, posibilitatea recunoaşterii unei asemănări între formele plastice naturale

[1] Vezi *infra*.. cap *Factorii umani implicaţi tn complexul genetic al ariei.*

[1] Vezi *infra,* Cap: *Concepţii filosofice şi estetice contemporane cu privire la originile artei, paragraful 7.*

[1] Vezi *infra,* Cap. *Ipoteze interpretative cu privire la semnificaţiile artei preistorice.*